



# القاهرة

أدب . فكر . فن .

AL-QAHIRAH

العددان ١١٠ و ١١١ ديسمبر ٢٠٠١ ويناير ١٩٩١

تصدر منتصف كل شهر

عن عقد التنمية الثقافية ( الملف الثاني والأخير )  
من موضوعات العدد :

- ◆ العلم والثقافة ومستقبل التنمية في مصر
- ◆ العلم والتكنولوجيا في التنمية
- ◆ ثقافة التنمية وتنمية الثقافة
- ◆ دور وسائل الاتصال في التنمية الثقافية
- ◆ حول أهداف عقد التنمية الثقافية
- ◆ التنمية الثقافية وازدهار الابداع

رحيل لورانس داريل



حوار مع عبد الحكيم قاسم

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

عدد ممتاز ( جنيه مصري أو ما يعادله )

لوحة للفنان العالمى بول سيزان



• في الثقافة والثالثية ١٩٩١/١٥

- ٦ • العلم والثقافة ومستقبل التنمية في مصر .. محمد عبد الفتاح
- ١٠ • العلم والتكنولوجيا في التنمية .. محمد عبد الهادي
- ١٩ • حول الأهداف الأربعة لمعد التنمية الثقافية .. عز الدين اسماعيل
- ٢٣ • ثقافة التنمية وتنمية الثقافة .. نصر حامد أبو زيد
- ٢٩ • دور وسائل الاتصال في التنمية الثقافية .. نادية سالم
- ٣٣ • التنمية الثقافية وازدهار الإبداع .. مصرية حنورة
- ٣٩ • الحرية والتنمية الثقافية في مصر .. علي فهمي

- ٤٥ • الحدود .. أمين ريان
- ٥٨ • الحلم .. للكتاب اليوسفاني إيفاندي ريتش .. ت/د. جمال الدين سيد
- ٧٨ • حبي الذي لم يأت .. محمود الحفناوي
- ٨٩ • الشبان .. محمد كمال محمد

- ٤٨ • امرأة من طمس لتليل .. سمير عبد الباقي
- ٦٧ • حيلة .. صلاح والي
- ٩٥ • لوحة .. محمد آدم
- ١١١ • افتتاحية .. عادل عزت
- ١١٨ • من الشعر اغننى الحديث / كيدارنات سينج .. ت/ محمد هشام

- ١٢٤ • شويان .. شاعر البياني في العصر الرومانيكي .. د. زين نصار

- ٦٢ • اللعبة .. والمرح التجريبي .. د. أحمد مسخوخ
- ٧٢ • العلاج بالمشق / هزلية قصيرة خليل مطران .. أحمد حسين الطماوي

- ٥٤ • اللص والكلاب بين السنين والسميات .. أحمد عبد الله
- ٨٠ • مهرجان باسيتا السادس وثقافات البحر المتوسط .. علي أبو شادي

- ١٤٢ • بدايات الفن الحديث وديكور المسرح .. د. عبد النعم عثمان
- ١٤٨ • جولة بين بعض معارض ١٩٩٠ .. وجيه وهبه

- ١٦١ • أصوات وتعليقات .. التحرير

- ٦٤ • حوار مع الدكتور فؤاد زكريا حول التنمية الثقافية .. عصام عبد الله
- ٩٢ • آخر حوار مع الروائي الراحل عبد الحكيم قاسم .. زباد أبو لبن
- ١١٢ • تحقيق عن الثقافة والتنمية .. اعناد ع.ع.ح.س

- ٥٠ • حول المؤتمر الأفريقي السادس جسر للبونسكو عن التنمية الثقافية ..
- ٥٢ • توصيات ندوة عن أهداف عقد التنمية الثقافية .. ع.ع.
- ٦٨ • كفرون .. فيلم افتتاح مهرجان القاهرة السينائي للأطفال .. باقوت الديب
- ٨٤ • يعقوب السبيعي شاعر الأبداء النفسية .. د. كمال شحات
- ٩٠ • مزار الحلم والشاعر الكويتي .. د. عبد الله العتيبي
- ٩٦ • رحيل مؤلف رباحة الاسكتلندية لورنس دريل .. د. ماهر شفيق فريد

- ١٠٦ • العوامل البنيوية والثقافية المؤثرة على المشاركة السياسية في الريف المصري .. عرض/ قطب عبد العزيز

- ١٣٠ • الثقافة والتنمية .. د. لويس عوض

- ١٢٨ • عالم مارسيل باتولي .. العصمت يقتل الحياة .. محمود قاسم

- ١٣٣ • مجموعة قصص الذئبة/ سليمان فياض .. عرض/ شمس الدين موسى
- ١٣٦ • الدعشة في قصص الحنان الصليبي/ أحمد الشيخ .. عرض/ د. مصطفى عبد الغني
- ١٣٩ • عالم فوزية مهران الروائي .. عرض/ عبد الغني داود

- ١٥٠ • تعريفاً بالمعد العالمي للتنمية الثقافية .. سعد عبد الرسول

الافتتاحية

الدراسات

قصص

شعر

موسيقا

مسرح

سينما

فنون تشكيلية

أصوات وتعليقات

حوارات وتحقيقات

رسائل ومسابقات

رسائل جامعية

من المجلات العربية

من المجلات العالمية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

## التمن ٧٥ قرشا

### الاستثمار في البلاد العربية

لبنان ١٠٠٠ ليرة . الاردن ٧٥٠ فلس تونس  
١,٥٠٠ دينار . المغرب ٢٥,٠٠ درهم البحرين  
٧,٠٠٠ فلس قطر ٧,٠٠ ريال . المملكة العربية  
السعودية ٧,٠٠٠ ريال . دن / ابو ظبي ٧,٠٠  
درهم . مسقط ٨٠٠ بيه . غزة / القدس / الضفة  
١,٠٠٠ دولار . الجمهورية اليمنية ٢٠ ريال . لندن  
١,٥٠٠ جك . نيويورك ٨,٠٠ دولار .

### الاستثمارات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ١١٥٠ قرشا، ومصاريف  
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاستثمارات بحوالة  
بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة  
للكتاب .

### الاستثمارات من الخارج

الاستثمارات من الخارج  
عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد، ٤٢  
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد :  
البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا  
١٨ دولاراً  
المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○  
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة  
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ كل كاتب مسئول عما ينشر باسمه
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات هنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

## القاهرة

رئيس مجلس الإدارة

١. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

١. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

شمس الدين موسى

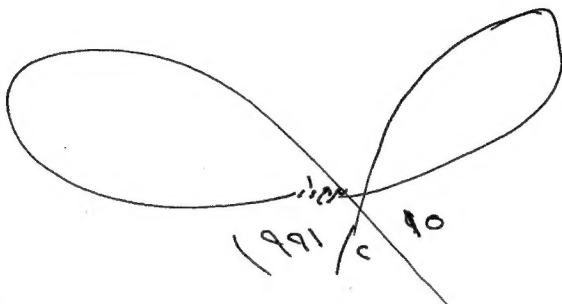
المشرف الفني

محمود الهندي

سكرتير التحرير

عصام عبد الله





## في الثقافة

## والتأقفة

المأخوذة من ثقافة .

والثقافة — باستثناء معناها الخاص الذي سيأتى فيما بعد — ذات مفاهيم متعددة ومعقدة ، كما أنها ذات تداخلات مع مفاهيم مصطلحات أخرى ، كالحضارة ، والمدنية ، والتراث ، والعلم .

ولعل أقدم تعريف لها ما قاله إدوار بن تايلور عام ١٨٧١ . إذ وصفها بأنها — أو الحضارة — بمعناها الأنثروجرافى الواسع — ذلك الكل

حرفت اللغة العربية — خلال المقسود الأخيرة — مزيماً من المصطلحات الفكرية الجديدة ، التي فرضها الاحتكاك الحثيث بالحضارة الغربية . من ذلك — مثلاً — البيوتية ، والأسطرة (من أسطورة) والتيسيس ، والأدبلجة (من أبولوجي) ، والخصخصة (التحول إلى القطاع الخاص من العام) ، والنصااص intertextuality (تداخل النصوص) ، وكذلك كلمة « الثقافة »

الذي يتألف من المعرفة، والدين، والسنن، والأدب، والأخلاق، والفتاوى، والتقاليد، وكل القدرات والعادات الأخرى التي يتحصلها الشخص تكفّر في المجتمع<sup>١</sup>.

وفي مثال تعريفى آخر قال آر. فيرث<sup>٢</sup> «إذا نظرنا إلى المجتمع على أنه يمثل مجموعة من الأفراد، فإن الثقافة هي طريقتهم في الحياة. وإذا اعتبرناه مجموعة العلاقات الاجتماعية فإن الثقافة هي محتوى هذه العلاقات وإذا كان المجتمع يتم بالنصر الإنساني، ويتجمع الأفراد والعلاقات المتبادلة بينهم، فإن الثقافة تعنى المظاهر التركيبية المادية واللامادية التي يتوارثها الناس، ويستخدمونها ويتناقلونها. وللثقافة محتوى تكرر ينظم الأعمال الإنسانية وهي من وجهة النظر السلوكية سلوك متعلم، أو مكتسب اجتماعياً. وهي - فوق ذلك كله - ضرورية كحافز للعمل»<sup>٣</sup>.

وبغض النظر عن التعريفات الأخرى - كالتعريف الوصفي، أو التاريخي أو المعيارى، أو التطوري - التي قدمها الباحثون في ميادين الأنثروبولوجي، والاجتماع، وعلم النفس وطب - فإن الثقافة قد تعنى - على نحو مبسط قائم على ما أشرنا إليه - أسلوب مجتمع معين في ممارسة حياته بكل تفصيلاتها المادية والمعنوية. إنها تسجّل يتألف أسداؤه ولحمه ولوائه من كل مفردات الوسائل المعاشية التي صنعها الإنسان في بيئته من معارفه، وقيمه، ومعتقداته، ومهاراته، وطرائق تفكيره، وكنية تعامله مع مؤسساته الاجتماعية، وأسلوب خبراته اليومية بما في ذلك أنماط اللباس، وطرق الطهو، وصنوف الطعام، ومظاهر الحزن والفرح والاحتفال... الخ، أي أنها - في عبارة أخرى - مجموعة اللواصفات الذهنية والسلوكيات النمطية المترسكة التي يتوصل إليها الإنسان عبر مساراته - وسواء كانت هذه السلوكيات ظاهرية أو ضمنية، أو عقلية أو لا عقلية، فإنها تعمل كمرشد لتصرفات الفرد داخل محيطه الاجتماعي.

ومن ثم، يمكن القطع بأن لكل مجتمع ثقافته الآتية الخاصة، حتى ولو كان شديد البداءة والتأخر، وبأن تلك الثقافة تختلف عن ثقافات المجتمعات الأخرى. بل إن ثقافة مجتمع ما في حقبة زمنية معينة تختلف عن ثقافة نفس المجتمع في حقبة زمنية أخرى. فالثقافة المعاصرة في مصر لا تختلف فحسب عن نظيرها في الصين، أو في ألمانيا، أو المكسيك - مثلاً - ولكنها تختلف أيضاً عما كانت عليه في مصر ذاتها في القرن الماضي أو الذي سبقه، أو الذي سيأتي فيما بعد.

وعلى هذا، يكون الفرد نتاج ثقافة جغرافية وبيئية وزمنية معينة، تعكسها مواصفاته الفكرية وتصرفاته المادية، وإن اختلفت نوعيتها ودرجتها إلى حد ما من شخص لآخر في نفس المجتمع.

ولما كانت الثقافة من صنع الإنسان، كما يحقق بها تواصله وتربطه بغيره في مجتمعه، فقد خلق لها - إلى جانب تلقين الآباء - مؤسسات تربية، كي تحافظ عليها وتقوم بتوصيلها كثرات إلى الناشئين والأجيال القادمة. وقد تنحصر الثقافة - أثناء مسيرتها - من عادات تراكمت أو قابلية للحذف، أو التعديل، أو تنطعم بتغيرات طارئة باسم التطور.

وقد حاول بعض الباحثين أن يجعل كلمة حضارة مرادفة لكلمة ثقافة، إلا أن البعض الآخر يفرق بينها على أساس أن الحضارة تعنى الجانب الملموس أو المادى كالمنظر العام العمران، ودرجة التقدم التكنولوجي والصناعي والأنظمة الوضعية التي تولدت نتيجة التفاعل مع البيئة، بينما تشير الثقافة إلى الجانب المعنوي الذي يتضمن التقاليد والروابط الوجدانية والقيم التقليدية. والحقيقة أنه عند الرغبة الجادة في التفريق بين الحضارة والمدنية والثقافة والتراث تنوء الدروب وتشعب وتتقاطع.

أما الثقافة، فهي تعنى الاحتكاك والتفاعل بين ثقافة مجتمع وثقافة مجتمع

أو مجتمعات أخرى في أوقات تاريخية معينة، وفي مجالات معرفية أو سلوكية مختلفة، وعلى أصعدة عديدة، وفي عمليات تأثيرية عرقية أو منتظمة من خلال قنوات اتصال تكنولوجية أو تقليدية. ويشتق من هذا التداخل بين غطى الثقافتين درجة من التأثير والتأثر ولو من طرف واحد. وتحدد درجة الغازية والأخرى المعزوة. فعندما فتح العرب مصر كانت الثقافة الوافدة أكثر نشاطاً وحيوية من الثقافة المستقبلية التي كانت هاملة. ولهذا، تأثرت الثقافة المصرية بثقافة الفتح العربي إلى حد بعيد، وتحولت اللغة السائدة تدريجياً إلى اللغة العربية. أما تبادل التأثير والتأثر فقد حدث بين الثقافة العربية والثقافة الفارسية التي لم تضطر إلى أن تبدل بلغتها لغة الثقافة الغازية، لأنها كانت راسخة القدم ولها أديابها القوية.

وكما قد تكون الثقافة على مستوى مجتمعي أو قطري، يتحقق عند التقاء حضارتين متباينتين فرضته الحروب أو المعاملات التجارية والهجرات البشرية، فإنها تكون أيضاً على مستوى الفرد حين تتفاعل ثقافته الوطينة - التي يحملها أو يمارسها - بمؤثرات ثقافية خارجية. ولا شك أن هذا التفاعل المتولد عن الاحتكاك المباشر أو غير المباشر بالثقافة الأخرى، تتجلى آثاره ومتغيراته في منتجات الفرد المتشاقفة سواء كانت نظرية أو عملية.

ومن هذا المنطلق الفردي ينبثق مفهوم الثقافة بمعناها المجرّد والمعروف والذي يجري - بصفة خاصة - على نحو شائع وعريض بين من يسمون بالثقافيين. فهي تشير - في بساطة وإيجاز - إلى مكتسبات الفرد للدرجة معينة من المعرفة القديمة والحديثة. وحول هذا المفهوم التقريري - الذي يمكن أن يتعدّد في أوجه أخرى - أنشئت وزارات الثقافة للتعاني بالمعارف والمهارات الفنية بصفة أساسية، وقرقيتها وتوسيع نطاق انتشارها، كي تحقق قيمها السامية.



# العلم والثقافة ومستقبل التنمية في مصر

د. محمد عبد الفتاح القصاص

عناصر الفنون والأدب التي تعرض لها في هذه المرحلة عناصر فتنقل المعارف من الحالة المادية التي كانت عليها في المادة الخام للثقافة إلى الحالة الكودية أي حالة المعرفة الذاتية ، وهي عملية أشبه بالتفكك للبيانات من مصادرها إلى خازن المعارف الحاسب الإلكتروني ، ولعل نموذج ذلك هو انتقال القرآن من المصحف إلى ذاكرة الحافظ (٣) المرحلة الثالثة هي التفاعل بين المعارف التي خزنتها

الذاكرة والوعي ( وهي جهاز واحد من أجهزة الإنسان ) وبين سائر أجهزة الفكر والاحساس في الإنسان ، بحيث تصبح عناصر ضبط لاستجاباته لما تتعرض له حواسه وتصبح عناصر ضبط لسلوكه الاجتماعي . عندئذ تتحول المعارف إلى ثقافة في باطن الإنسان ويصير عنها سلوكه . (٤) فإذا شاعت في أفراد المجتمع تحولت إلى ثقافة المجتمع التي تنبسط استجاباته وسلوكه .

٢ - إذا كان هذا هو مفهوم الثقافة

١ - ليست الثقافة شيئا ملموسا ينضج للتعريف والتوصيف ولكنها عملية تنظيم مراحل متتالية (١) المعارف والبيانات التي تحويها الكتب والمجلات ومتاحف الفنون وما يملأ قاعات الموسيقى من نغم وما يعرض على المسارح من فنون إلى غير ذلك ، هي عناصر المادة الخام للثقافة (٢) يتعرض لها الإنسان بالقراءة والمشاهدة والاستماع ، وما قد يصاحب ذلك من شروح في المدرسة والجامعة ، وبذلك تنتقل هذه العناصر إلى عقل الإنسان ووعيه وقد التفت صورة جديدة ومختلفة عن صورة الكتاب على رف المكتبة أو العروضات في المتحف أو فرق العازفين أو المنشدين أو الراقصين على المسرح . لما تصبح على صور كودية رمزية تضاف إلى حصيلة المعارف التي يحفظها وهي الإنسان الفرد . في هذه المرحلة تحفظ ذاكرة الإنسان بعض ما قرأ من نصوص ويحفظ وعيه مجمل المعارف التي استوعبها ويستطيع إدراكه أن يقيم



وتدرجها في مراحل التحول من العناصر والمكونات المادية للمموسة إلى عناصر ومكونات محسوسة في الفرد وفي الجماعة، فما هو دور العلم في هذا المجال؟ وما هي الأهمية الخاصة في أن يكون العلم عنصراً من عناصر الثقافة؟

٣ - أصبحت التكنولوجيا - وهي ربيبة العلم - من أدوات الحياة اليومية للناس جميعاً - فيما يستخدمون من أدوات في المنزل، وما يعتمدون عليه من وسائل المواصلات وأدوات الاتصال، وما يستخدمون من أدوات العمل. ومن هنا يحتاج الفرد إلى قدر من المعارف العلمية والتكنولوجية يستعين بها على حسن التعامل مع تلك الأدوات وحسن الاستفادة من إمكانياتها.

وأصبحت التكنولوجيا وتطبيقاتها جزء من أدوات عمل الفلاح في الحقل فيما يستخدم من آلات الزراعة وفيما يستخدم من الكيماويات الزراعية (السماد والمبيدات وغيرها) وفيما يتغيره من سلالات ما يزرع من نبات وما يربى من حيوان. ويحتاج الفلاح إلى الإحاطة بقدر من المعارف العلمية والتكنولوجية تعينه على حسن الاستفادة من هذه التكنولوجيات وعمل ترقى آثارها الجانبية على الأرض والانتاج وآثارها البيئية على نفسه وجماعته.

وأصبحت التكنولوجيا وتطبيقاتها جزء من أدوات عمل العامل في الورشة الصغيرة وفي المصنع الكبير، وعمل المهندس والمدير والكتاب والمحاسب. ومن ثم حاجتهم جميعاً إلى المعارف العلمية والتكنولوجية، وهي معارف تتطور وتتجدد ويتقضى الأمر متابعتها وملاحقة تطوراتها.

والسبيل إلى معرفة التكنولوجيا هو التدريب والممارسة، والتمسك من حسن التعامل معها والأفادة منها من باب انتقال المعارف المادية من مراجعها إلى غزاة المعرفة في بناء الإنسان دون الحاجة إلى استكمال مراحل الاستيعاب الثقافي جميعاً وقد يكون من مستلزمات حسن التعامل مع التكنولوجيا تطوير بعض عناصر السلوك والاستجابة في

نواحي الانضباط الذاتي المتصل بالأداء. وفي هذا استكمال مراحل البناء الثقافي.

٤ - علمنا نذكر هنا أن استكمال مراحل التوفيق بين السلوك والاستجابة لتطبيقات التكنولوجيا قد يقتضى تغيرات في عناصر أخرى من مكونات الثقافة الإنسانية ومثال ذلك أن التطور الدني من الاعتقاد الكاثوليكي إلى الاعتقاد البروتستانتي كان من عناصر النجاح في تحول المجتمعات الأوروبية من عصر سيادة الزراعة إلى عصر سيادة الصناعة وما صاحبها من ثورة تكنولوجية. ذلك لأن العناصر المكونة للثقافة في الفرد متعددة، وهي في المجتمع متعددة ومتنوعة ومتداخلة.

٥ - ونذكر أيضاً أن الوسائل الفاعلة في مراحل «عملية» الثقافة تتطور مع التطور الاجتماعي وخاصة في مجالات استخدام التكنولوجيات المتطورة فلم تعد المدرسة وحدها مورد المعارف، ولم يعد الكتاب وحده مصدر المعارف، وإنما أصبحت المدرسة ذاتها مختلفة بما تستخدم من تكنولوجيات جديدة، وأصبحت صورة الكتاب ذاتها متعددة بالتوسع في استخدام التسجيلات والمقررة وأصبحت بنوك البيانات والمعلومات مراجع تربو حصيلتها يوماً بعد يوم لتتابع فيوض الإضافات للمعرفة.

أي أن التكنولوجيا أصبحت من وسائل الثقافة وأدواتها، ولم تعد الأمية قاصرة على أمية القراءة والكتابة وإنما اتسع مداها لتشمل الأمية التكنولوجية أي القصور عن التعامل مع ما أنتجته التكنولوجيا من أدوات ووسائل، لمعل أشهرها الآن هو الكمبيوتر.

٦ - ولكن العلم - الذي تترى تطبيقاته التطورات التكنولوجية - له معال خاصة تميزه عن غيره من عناصر المعارف الإنسانية. تصل هذه المعالم بطريق العلم إلى جمع المعارف العلمية وإلى استجلاء مدلولاتها. طريقة العلم في جمع المعارف هي المشاهدة الحسية أي التي تعتمد على حواس الإنسان الفسيولوجية أو التجارب المضطجة التي

يجمع الإنسان نتائجها الكمية.

وفي هذا الصدد تشدد الطريقة العلمية في أن يكون جمع المعارف على نتج موضوعي لانتشبه نوازع جامع للمعارف ولا مشاعر الذاتية - هذه واحدة.

ثم يسمى نتج الطريقة العلمية إلى تبين العلاقة بين مجموعات المعارف التي جمعها. من المشاهدة أو في نتائج التجارب، ويبدأ بوضع فرض عقل ويسرع إلى التشكك التعمد فيما افترض، وإلى تعقيد وسائل اختبار صحة الفرض الذي يشرح العلاقة بين المعارف - هذه ثانية.

٧ - إذا نظرنا إلى الطريقة العلمية التي تعتمد على الموضوعية المشجدة في جمع المعارف وإلى التشكك التعمد في الرأي، نجد أن ذلك لا يتصل بالمرحلة الأولى والثانية في عملية الثقافة، وإنما يتصل مباشرة بالمرحلة الثالثة أي ضبط استجابة لما تتعرض له الحواس لتصبح عناصر لضبط سلوك الإنسان - انظر الفقرة رقم ١. أي استيعاب النتج العلمي إلى درجة يصبح بها واحداً من ضوابط السلوك يعني أن الثقافة العلمية تشتمل على عنصر أخلاقي يتميز به الحد بين الحق والصواب، أي بين ما ينبغي وما لا ينبغي.

هذا العنصر الضابط للسلوك والتصرف يرسخ في كيان الفرد القدرة على التجرد من الذاتية عند النظر، والقدرة على تبين مميزات الرأي المخالف. وهي أمور ذات آثار إيجابية في ترشيد سلوك الفرد في حياته اليومية في المنزل وفي الشارع وفي العمل وتجعل منه مواطناً أقدر على الإسهام الإيجابي في التوافق الاجتماعي، لأنه متجرد من نوازع الأنانية قادر على استجلاء الصواب على نحو عقلاني.

وتبين ما يكون في الرأي المخالف من مميزات هو روح السلوك الديمقراطي، والوقاية من نوازع التعصب للرأي الواحد ومن ثم فهو عامل في بناء التوافق الاجتماعي القائم على الاعتقاد والتراضي لا على القهر والاستبداد.

بالرأى . وهذا من ملامح العناصر الأخلاقية التي تنميها الثقافة العلمية في فئات الفرد . ومن ثم في السلوك الاجتماعي للمجاعة .

## العلم والثقافة والتنمية :

٨ - يقال أننا نعيش في عصر العلم والغرض هو أن المجتمعات تعتمد اعتماداً متزايداً على العلم وتطبيقاته في مقابلة التنمية الشاملة ، أي تنمية الموارد الزراعية والصناعية والتجارية وتطوير الخدمات الاجتماعية ودعم البناء الاقتصادي للمجتمع وشرط الألفة من إمكانات العلم في التنمية الاقتصادية والتقدم الاجتماعي أن يكون المجتمع بمتاحه جميعاً (الحكومة - الأجهزة - المؤسسات السياسية - الجمهور) .

حيثما بالعلم مقابله وموقفاً بدوره البارز في التنمية . ان توثق الصلة بين العلم وبين وسائل الانتاج وأدواته (التكنولوجيا) من مظاهر التحول المعاصرة ، ذلك لأن التكنولوجيا نشأت مستقلة من العلم وسعيه المنظم وطورها الانسان بالتجربة قبل أن يدرك قواعدها العلمية . عرف الانسان تكنولوجيا التعدين ( التعرف على الخامات - وسائل استخلاص الحديد والنحاس والذهب من خاماتها) . قبل أن يحيط بالمعارف العلمية التي تستند اليها عمليات البحث والتنقيب والاستخلاص . كذلك عرف الانسان الفلاحة وتربية الحيوان قبل أن يلم بالمعارف العلمية المتعلقة ببنوره حياة الكائن الحي وعلوم الوراثة وغيرها ولكن الوضع تحول إلى توثيق الصلة بين العلم والتكنولوجيا ، أي بين العلم ووسائل الانتاج ، فالعلم يفتح الطريق أمام التطور التكنولوجي ، والتكنولوجيا المتطورة تتيح للعلم تقنيات ووسائل تزيد من قدرته على ارتياد مجالات أوسع .

الصلة الوثيقة بين العلم والتكنولوجيا تتزايد وتزداد أثرها في خطى التنمية إذا كان المجتمع بمتاحه جميعاً حقيقياً بالعلم عارفاً بدوره . وقد ظهرت للعلم - والمجتمع

العلمي على وجه الخصوص - وظائف جديدة في المجتمعات المتقدمة ، هي خدمة ادارة شؤون الدولة . تنصحه هذه الوظيفة عند وضع خطط التنمية على أسس الحسابات العلمية للموضوعة ، وتصح في استخدام التقنيات العلمية في ادارة أعمال التنمية ( الزراعة - الصناعة - البنوك .. الخ ) وفي أعمال الادارة الحكومية ( بنوك المعلومات والبيانات ) . والافادة من الامكانيات العلمية في ترشيد ادارة المجتمع ( ادارة مشروعات التنمية - ادارة أجهزة الحكومة .. الخ ) تعظم ان كان المجتمع بمتاحه جميعاً حقيقياً بالعلم عارفاً بدوره .

٩ - في الماضي وفي الحاضر أتاحت الظروف فرص الاختيار بين العلم واللاعلم ، أي بين التقدم والتخلف ، ذلك لأن ضغوط العلاقة بين الجماعة والموارد الطبيعية والتنمية أتاحت فرص البقاء واستمرار الحياة في ظل التخلف العلمي والتكنولوجي وخريطة العالم اليوم تبرز التفاوت فيما بين الجماعات البشرية . أما في المستقبل القريب فلن يتاح البقاء للمتخلفين . العلم سبيل البقاء واللاعلم سبيل النمارذ لأن العلم وتطبيقاته هو السبيل الوحيدة لتحقيق التنمية المتواصلة التي تتيح للموارد ومتطلبات الحياة للأجيال المتوالية من المجتمع والحياة بين العلم واللاعلم . واللاعلم لن يكون متاحاً في القرن الحادي والعشرين ، والتزود بالأفكار السلفية لرفض العلم والحديث عن الذاتية الثقافية كسب للنفور من استيعاب العلم والاعتماد على تطبيقاته في تنمية المجتمع وتوجيه تطبيقاته إلى كل ما هو غير واصلح للمجتمع ، طريق للربوار .

اختيار العلم ليس بالكلام الحسن ، ولكنه بالعمل والقبول الاجتماعي المخلص . وتقصده بالقبول الاجتماعي أن تسع دائرة الاقتناع بأهمية العلم وجدواه بين عناصر المجتمع جميعاً من ادارة الحكومة العليا إلى الناس فرائس . ومن ثم يصح من الواجب العمل على اشاعة الثقافة العلمية والمنهج العلمي في مؤسسات المجتمع جميعاً سواء في ذلك

للمؤسسات التشريعية والتنفيذية والمؤسسات الأهلية والتنظيمات الجماهيرية .

١٠ - التنمية المتواصلة تحتاج إلى الاسهام الإيجابي والمشاركة الناعمة للأفراد . ولا يكون ذلك إلا بالقبول والاقتناع بالأسباب والدواعي والجدوى للجهد المطلوب . تلتمس في الحياة اليومية أن النجاح في مكافحة البلهارسيا يحتاج إلى المشاركة الفاعلة بين الأجهزة الحكومية والمنظمات الجماهيرية والأفراد ، ولا يكون ذلك الا في إطار التنظف العلمي الذي يمحز إلى هذا التكامل . مثل هذا يقال عن مكافحة أمراض الأطفال كالغشاق وغيره .

مجتمعات الدول الفقيرة (تسمى المتخلفة وتسمى النامية) تواجه قضية فائقة الخطر وهي الزيادة السكانية الهائلة التي تلذ به بجنون التنمية وبأثر جهود الترقى الاجتماعي . وليس من سبيل إلى تجاوز تلك العقبة التي تفصل بين المجتمعات النامية وبين ما تصبو اليه من تقدم ولحاق يركب للمجتمعات الناعمة المتقدمة الانفص مددلات النمو السكاني خضياً معنوياً . يلزم هذا الأمر أن تسيع المعارف والثقافة السكانية في المجتمع بأسر مكوناته الحكومية والأهلية . القرار في هذا يكون للقيادة السياسية للمجتمع ليصبح التخطيط السكاني عنصراً من عناصر السياسة العامة للمجتمع ، يضع الحدود ويحدد الأهداف التي يعمل المجتمع على تحقيقها . والقرار يكون للقيادة الحكومية الادارية لترجمة الأهداف إلى برامج عمل وتوفير الامكانيات والظروف التي تميز عن تنفيذ البرامج ومتابعتها . والقرار يكون للقيادة التنفيذية على المستوى الميداني بما يهيء للظروف للعمل التنفيذي الناجح وينجاح العمل التنفيذي يعتمد على جنانين : الكفاءة الفنية للقائمين على التنفيذ وإقبالهم التحمس لهذا التنفيذ . والقرار يكون في آخر الأمر للأسرة التي هي هدف العمل ووسيلته . والنجاح في كل من هذه الدرجات يعتمد على الوعي العلمي والادراك الكامل لعناصر

١٠  
٩  
٨  
٧  
٦  
٥  
٤  
٣  
٢  
١

القضية ودواحيها وامهيتها والمعرفة الدقيقة بالأدوات والتكنولوجيات التي يستعان بها في تنفيذ البرامج العلاجية . ولولم تتكامل حلقات الوعي والالجاب والرائد لتعرض العمل إلى القصور .

١١ - يختلف مضمون الثقافة العلمية في المسألة الواحدة فيها بين عناصر المجتمع فهو في مراتب التنفيذ الميداني أقرب إلى التدريب المهني وهو في مراتب اتخاذ القرار السياسي أقرب إلى الإدراك الفلسفي للموضوع والالام بتفاعلاته الاجتماعية والاقتصادية والعلمية ففرض استخدام الميديات في مكافحة الآفات الزراعية على الفلاح أو المرشد الزراعي العامل في الحقل يقتضي التدريب على استخدام أدوات الرش بما لا يضر بالصحة ، ونوع المبيد المناسب للآفة ، والتركيز المناسب وعدد مرات الرش وموعد الرش من اليوم . . . الخ . أما عرض القضية على الوزير المسؤول فيقتضي تقديم البيانات العلمية عن المادة وأثرها في مكافحة الآفة المعنية وما لعل لها من أثر على الكائنات الأخرى ، والمقارنة بين المادة وبين بدائلها من ناحية الأثر الحقل في المكافحة ومن ناحية التكاليف وظروف الحصول عليها بالكميات المناسبة إلى غير ذلك من البيانات التي تتيح للوزير المسؤول أن يتخذ قراره بالنسبة للمبيد .

مثل هذا يقال بالنسبة لساتر القرارات المتصلة بعناصر الانتاج والتنمية جميعا . ومنه يظهر أن سلسلة المجتمع بسائر عناصرها وتدرجها تعتمد في اتخاذ القرار على الاسهام في تنفيذ المعارف العلمية والتكنولوجية وعلى القول العقل والنفس لمضمون هذه المعارف في تكامل عناصرها ، ومن هنا تكون أهمية الثقافة العلمية في خدمة التنمية وترشيد خطاها وتحقيق النجاح لبرامجها .

ومن ذلك تظهر الحاجة المتصلة إلى استيعاب المعارف العلمية ، وتظهر فكرة التعليم المتواصل التي تظل به نوافذ الفرد في كل موقع مفتوحة لتلقى المعارف وتظل به نوافذ العقول جميعا مفتوحة لقبول المضامين المتطورة لهذه

المعارف وإلى قبول الانضباط الذي يجعل العلم أساس اتحاد القرار . وهذا هو الباب إلى المعاصرة ولحاق المتخلفين بركب المتقدمين .

١٢ - في كل مجتمع مدارس ومعاهد لتعليم الأفراد وتأهيلهم في فترة من فترات العمر ولكن المجتمع في حاجة إلى أن يتيح التعليم للتصل لأفراد جميعا مدى الحياة العاملة . ومن ثم يكون دور مؤسسات التعليم غير التقليدية ، وعلى كل مجتمع أن يتكبر الوسائل المناسبة لتحقيق هذا الهدف الهام . لأجهزة الاعلام دور ، وللمنظمات الجماهيرية والشعبية والجمعيات الأهلية - الخ ( دور . تبقى الدول المتقدمة باتاحة فرص الاسلم بعناصر التقدم العلمي والتكنولوجي - بمفهومي العلم - لقادة العمل السياسي والإداري على وجه الخصوص . من ذلك انشاء المتاحف الثقافية التي تمجد فيها حلقات النقاش التي يشارك فيها القادة والخبراء الأشخاص .

### العلم ومستقبل التنمية في مصر

١٣ - لعلنا نوجز توصيف المعضلة المصرية بأنها خلل بين انتاجية متدنية للفرد وتزايد متعاضم لمعدلات الاستهلاك . هذا الخلل يتسبب في الفجوة المالية في ميزان المدفوعات وفي عجز الموازنة العامة وفي تراكم الدين العام وليس من سبيل إلى الإصلاح الاقتصادي إلا بالعمل على تصحيح الفجوة بين الانتاج والاستهلاك وذلك بالخفض إلى زيادة معدلات الانتاج والسعي إلى ترشيد الاستهلاك أي العمل على استعادة التوازن الاقتصادي وعلى صيانة ذلك التوازن .

١٤ - الصعوبات التي تواجهها التنمية في الوقت الحالي ترجع إلى مجموعة من الأسباب التي اكتنفت التاريخ الحديث مثل الحروب المتوالية ونفقاتها مما تسبب في القصور في تطوير مكونات البنية الأساسية ، وتجهيد المصانع التي انقضى عمرها الافتراضي وهي أسباب تعتبر من علامات الماضي

وترجع كذلك إلى مجموعة من الأسباب الباقية والتي تحتاج إلى مواجهة حاسمة ، ونوجز الاشارة اليها فيما يلي :

(أ) لم يتطور التعليم - بمفهومي العلم - إلى عملية بناء القروة البشرية القادرة على الاسهام الإيجابي في الانتاج وفي الابتكار وفي خدمة التنمية . (ب) الثروات الزراعية محدودة بالأراضي الضيقة ومصادر المياه المحدودة ، ونصيب الفرد من الأرض الزراعية لا يتجاوز ١٤٪ من القدان وهي حصص لا تكفي لتلبية الحاجات الأساسية للفرد .

(ج) الانفجار السكاني الذي وصل إلى قرابة ١٠,٣ مليون نسمة في كل عام .

(د) تطلع السكان - مع تزايد أعدادهم - إلى معدلات استهلاك عالية ، وهو تطلع يبدو طبيعيا في ظل ساحت الاعلام المتفجرة على أنماط الحياة في الدول الصناعية الغنية .

(هـ) قصور آليات تخطيط التنمية ومتابعة برامجها ، وقصور آليات الضبط الاجتماعي وقصور قطاعات من أجهزة التطوير العلمي وأدواته .

١٥ - ليس من سبيل إلى تجاوز هذه المصاعب جميعا إلا بالرجوع إلى العلم ليكون أساس سياسة التنمية وإدارتها ومن قبل سياسة المجتمع وإدارته .

ونحن إذ نقبل على القرن الحادي والعشرين ، إنما نقبل على عالم يزخر بالمتغيرات المتوقعة والمتغيرات غير المتوقعة . ولكن الأمر الذي يبدو واضحا هو أن المستقبل لن يرحم القاعدين ولن يخلص إلى المتحمسين على العون الخارجي . ومن هنا تبرز الأهمية الخاصة ، التي تبلغ درجة الفصل بين البقاء والبقاء لاستيعاب العلم كدليل للعمل لوطي وكوسيلة للعمل التنموي . وتبرز الأهمية الخاصة لاستيعاب العلم في كيان أفراد المجتمع جميعا ليصبح العلم من قواعد الفكر والسلوك والأداء . هذه الأهمية الخاصة تلحد مدى أهمية الثقافة العلمية وقدرة الجهد الوطني الذي ينبغي أن يصر بها .



# العلم والتكنولوجيا

## في التنمية

د. محمد عبد الهادي

### ١- مقدمة

لا شك أن موضوع « نحو رؤية مصرية لاهداف العقد العاشر للتنمية الثقافية وله أهمية خاصة ونحن على أبواب حقبة جديدة من تاريخ البشرية - تشهد ثورة كبيرة في العلم والمعرفة وفي إرتياد آفاق جديدة في مختلف نواحي الحياة - لها انعكاساتها الخطيرة على أسلوب حياة البشر وعلى الفكر والثقافة الانسانية - مما يدعونا ولا شك الى وقفة موضوعية ننمعن فيها فيما يحدث حولنا وفيما نحن مقدمون عليه ونتبين فيها مسالك الدروب المتاحة والتي علينا أن نسلوها .

ولعل إهتمامات بموضوع العلم والمشتغلون به في عالمنا اليوم - وهموم وطموحات العلماء في مجتمعاتنا المصرية ومجتمعاتنا في الدول النامية بوجه عام ) تجعلنا نركز بحثي في هذا المقام حيث أتاحت لي الحياة أن أعايش جيداً ومباشرة

كلاً من المباحج والمحن التي تصاحب مهنة البحث العلمي في مجتمعاتنا . ونحن بذلك لسنا بعيدين عن موضوع هذه الندوة - فهناك العديد من العوامل المتفاعلة بين المشتغلين بالبحث العلمي والجمهور على اطلاقه ، ومن بين هذه العوامل ولا شك المستوى العام للثقافة العلمية بين الناس وحجم الجهود التي يبذلها العلماء أنفسهم لتعريف الجمهور بأعمالهم ، والثمار التكنولوجية للجهود العلمية التي تمس بصورة مباشرة الحياة اليومية للجمهور . وفي المجتمعات الصناعية أصبحت التكنولوجيا جزء من طريقة الحياة فيها ومقبولة لديها دون تفكير أو مبالاة . وحتى عندما نتحدث عن العلم فإن المجتمعات في الدول الصناعية الكبرى أصبح لديها تفهيم أعمق من الجمهور الذي يتصل بالعلم عن طريق التكنولوجيا للتغير السريع والكبير



في عصرنا الراهن فإنه لا يجب أن ننفل  
عن الطبيعة الاجتماعية للعلم كما أنه أصبح  
من المتعدد أن ننظر الى العلم « كظاهرة »  
يمكن دراستها خارج اطار علاقته  
بالمجتمع ، أي خارج اطار خصائصه  
وظائفه الاجتماعية ، وانطلاقاً من ذلك  
فإن العلاقة بين العلم والثقافة تكسب  
مغزى اشد عمقا - فالعلم يؤدي وظيفة  
ثقافية أساسية عندما يتجه الى الإنسان ،  
وعندما تصبح المعرفة التي يتوصل اليها  
عاملا مؤثرا في العالم الانساني . وبعبارة  
أخرى فإن الجذور الاجتماعية للمعرفة  
العلمية تستمد اصولها في خاتمة المطاف من  
الممارسة العملية للإنسان الاجتماعي ،  
ويمكن القول في هذه الحالة بأن العلم يولد في  
احضان ثقافة معينة وبمساعدة قواعد  
وضوابط ومعايير تنتمي لهذه الثقافة والتي  
تستوجب تناولها تاريخيا .

وليس كل ثقافة تستطيع أن تنتج علما ،  
فإن أكثر الثقافات الانسانية التي سجلها  
التاريخ الانساني ولم تكن لها أي علاقة  
بالعلم أو لم تنمض عن معرفة سابقة على  
العلم أو وقفت تماما خارج نطاق العلم ،  
وكان الناس في ظل هذه الثقافات  
يسرشدون بأنواع تجريبية من المعرفة  
وبالوعي النابع من ممارستهم لحياتهم  
اليومية ، ولكن عموما فإن المعرفة العلمية  
لا تتولد الا بين اناس توفر لهم قدر من  
الثقافة ، وهي تظهر وتتطور استنادا الى  
قاعدة ثقافية مقابلة والتي توفر من الحرية  
الفكرية .

ولكن اذا كان العلم يظهر في اطار ثقافة  
معينة ، الا أنه يمكن أن يدخل في نزاع مع  
هذه الثقافة ، ويمكن أن نعتبر مصير  
« سقراط » مثلا ، نمجيدا مأساويا للتناقض  
بين الفكر الفلسفي والنظري من جانب  
والوعي النابع من الممارسة العلمية اليومية  
من الجانب الآخر ، مع وضع الظروف  
المحددة القائمة في أثينا في ذلك الوقت في  
الاعتبار .

واستخدام العلم في وظيفته في ظل نظامنا  
الاجتماعي في مصر ، وعلى ضوء الدراسة



ولسنا هنا في حاجة الى مزيد من التأكد  
أيضا على أن الحرية الفكرية هي العنصر  
الأساسي « للروح العلمية » وبدونها فإنه  
لا يحدث التقدم ، وهي حقيقة ثابتة عبر  
التاريخ الانساني ، فقد مر زمان ظل فيه  
الناس يعتقدون بأن الشمس تموت عند  
الغروب وتلغى ثم تبث حية مرة أخرى مع  
إشراق الصباح ، غير أنه قيل أن يتمكن أي  
مجتمع من التفكير في مشروع للوصول الى  
القم والمريخ وكواكب المجموعة الشمسية  
الأخرى فمن الضروري له أن يسمح  
لأعضائه بالتشكك في هذه المعتقدات  
التقليدية وينبذها واخضاع النظريات البديلة  
لاختبار الملاحظة والتجربة ، إلى أن أمكن  
لحرية الفكر أن تكتسب الشرعية ، اذ بدونها  
كان يمكن أن تكون فكرة الوصول الى هذه  
الكواكب وما توصل اليه العلماء في عصر  
الفضاء من اكتشافات ، أمورا « غير  
معقولة » وغير قابلة للتصور .

وفي علنا المعاصر اليوم فإنه من الصعب  
أن نجد أي جانب من جوانب النشاط  
الانسانى لم ينفذ اليها العلم والتكنولوجيا مما  
يؤكد على أن البحث العلمي لا يعزى فقط  
الحرية الفكرية بصفة عامة فحسب ، ولكنه  
يثرى الثقافة بأوسع معانيها أيضا .  
وفي السنوات القادمة فأن العلماء  
والباحثين سيحققون تأثيرا ملحوظا ومتزايدا

« سولك » و « ساين » ضد شلل الأطفال  
يوفر ما يزيد على الميزانية الكلية لجميع  
المراكز البحثية للصحة بأسرها في الولايات  
المتحدة .

وهناك شواهد وأمثلة موقفة توضح أن  
البحث العلمي نشاط له فاعلية كبيرة  
بالنسبة لتكاليفه ، بمعنى أنه بالرغم من قلة  
العائد النقدي المباشر للمستثمر في مجالات  
البحوث ، فإن انتشار الفوائد التي لا تقدر  
بشئ بين المستهلكين تجعله عظيم النفع  
بالنسبة للمجتمع ككل ، علاوة على أن  
المؤسسات الصناعية والتجارية التي تستثمر  
بقوة وباستمرار في مجال البحث والتطوير  
العلميين هي التي تصبح أكثر نجاحا على  
المدى الطويل ، وفي كل الدول المتقدمة  
صناعيا فإن التطوير للمنتجات وتغييرها يعد  
شيئا أساسيا اذا كان لها أن تظل قادرة على  
المنافسة ومستجيبة لاحتياجات المجتمع  
ومتطلباته . ويتضمن الاستثمار الناجح  
لاى دولة في مجال البحث العلمي مزيج  
الخليط الصحيح لموارد منفصلة تماما ،  
وجعل هذا الخليط في حالة تقاضل  
ديناميكي ، وتشمل هذه الموارد : المال ،  
والعاملين في مجال البحث العلمي ،  
والأجهزة والمعدات المتنوعة ، والمعلومات  
الملائمة ، وبالطبع بمحدد روابط ذلك كله في  
ضوء أهداف محددة بوضوح .

١١٠  
١١١  
١١٢  
١١٣  
١١٤  
١١٥  
١١٦  
١١٧  
١١٨  
١١٩  
١٢٠



والتكنولوجي في الدولة نظراً لأنه المعصر  
الفاصل في نجاح المدخلات من جميع  
العناصر الأخرى ، ولما صاحب هذا  
التنظيم من تغيرات سريعة ومتلاحقة في  
السلالين عاملا الأخيرة وكان لها تأثيرها  
المحوظ على الاستقرار المطلوب لهذا المرقق  
الخيري .

#### ٦ - التنظيم القومي للبحث العلمي في مصر

أولاً : قبل أن ندخل في صورة ومراحل  
تطوير التنظيم القومي للبحث العلمي في  
مصر - فلا بد من أن نضع بعض الحقائق  
المفك على وتلخص في الآتي :

١ - أن طبيعة البحث العلمي والتطوير  
التكنولوجي ، تختلف عن الأنشطة الأخرى  
فهي منتشرة في جميع وزارات ومراكز الدولة ،  
وزال في مؤسسات متعددة تنوع تميزاتها  
الإدارية ، ويتعدى جمعها كلها تنظيمياً داخل  
أطار وزارة أو هيئة واحدة ومن هنا فليس من  
الصالح القومي فصل بعض مؤسسات  
البحث العلمي عن أطارها التنفيذي -  
( كأن تفصل مثلاً مؤسسات الأبحاث  
الزراعية عن وزارة الزراعة أو مؤسسات  
الأبحاث الطبية عن وزارة الصحة ) ...  
وهكذا وينطبق ذلك على مصر كما ينطبق على  
جميع بلاد العالم .

٢ - رغم هذا الانتشار وتعدد أجهزة  
البحث العلمي وتبعيةها - فهناك حاجة  
ماسة في مصر ( كما هو الحال في جميع بلاد  
العالم ) إلى وجود تنظيم قومي على أعلى  
مستوى يشترك في تكوينه جميع الوزارات  
والمؤسسات البحثية والعلمية وذلك لوضع  
السياسة القومية وتحديد الأولويات بالنسبة  
لجهود البحث العلمي على المستوى القومي  
وتقدير الموازنة والموارد التي يتطلبها تنفيذ  
هذه المخطط القومية وربطها بذلك بخطة  
التنمية الشاملة للدولة وإستراتيجيتها .

ومن ثم يصبح هذا التنظيم ( أو  
المؤسسة ) وما يقترح عنه من تنظيمات  
وأنشطة عملة لمجموع النشاط البحثي  
العلمي في الدولة واداة للتنسيق والتعاون  
القومي .  
وباختصار شديد فهناك ضرورة لوجود  
« مظلة قومية » للبحث العلمي تقوم بضبط  
الإيقاع البحثي العلمي على المستوى  
القومي .

٣ - إذا أردنا لهذا التنظيم النجاح في  
مهمته الخطيرة ، فمن الضروري أن يرتبط  
بأعلى مستوى تنفيذي في الدولة ، وأن يعطى  
له أكبر قدر من الاستقلالية والصلاحيات .

٤ - ضرورة أن يتبع هذا التنظيم ( أو  
المؤسسة ) عدداً من مراكز الأبحاث المتفرغة  
( إلى جانب تلك التي تتبع الوزارات  
والجامعات ) لكي تكون بمثابة الجناح  
التنفيذي لبعض أنشطته الهامة - وأن يكون  
قادراً على قيادة التطور في البحث العلمي  
والتكنولوجي السريع الخطى - وأن يستطيع  
مثل هذا التنظيم أن يتابع التطور العالمي  
الكبير في التقدم العلمي والتكنولوجي وأن  
يترجم ذلك إلى إنشاء مراكز علمية  
وتكنولوجية جديدة لمواكبة مثل هذا التطور  
العالمي وتحقيق الاستفادة منه بالسر الذي  
يتواءم مع احتياجات الدولة وعطفتها  
التنمية وطموحاتها المستقبلية .

ولقد كان ذلك هو هدف الدولة عندما  
كلف مجموعة من كبار علماء مصر بدراسة  
التنظيمات القومية للبحث العلمي في  
مختلف دول العالم - مع الاستفادة بالخبرة  
المكتسبة التي مرت بها تنظيمات البحث  
العلمي في مصر منذ الثلاثينات - وبما يضمن  
تحقيق أهداف الدولة في الاستفادة من جهود  
البحث العلمي في أطار قومي ، وبما يوفر  
الاستقرار للنشود لهذا القطاع الهام ...

فكانت صيغة إنشاء « أكاديمية البحث  
العلمي والتكنولوجيا » بالقرار رقم ٢٦١٧  
لسنة ١٩٧١ ، لتكون المظلة القومية السابق  
الإشارة إليها ، وتبعت الأكاديمية عند  
إنشائها لرئيس مجلس الوزراء ، كما ألغت  
الدولة وزارة البحث العلمي ونقلت  
أختصاصاتها للأكاديمية ، وتبع لرئيس  
الأكاديمية عدد من مراكز ومعاهد البحث  
العلمي المتفرقة ، كما حول رئيس الأكاديمية  
في سلطات الوزير المختص بالنسبة لمراكز  
ومعاهد الأبحاث العلمية التابعة له .

الآن هذا الوضع لم يستمر طويلاً ،  
ففي عامي ١٩٨٨ ، ١٩٨٩ استصدر وزير  
الدولة للبحث العلمي عدة قرارات جمهورية  
باللوائح التنفيذية للمراكز والمعاهد العلمية  
التي كانت تابعة لرئيس الأكاديمية وتم فصل  
تبعية هذه المراكز والمعاهد من كيان الأكاديمية  
وتم إتباعها مباشرة لوزير الدولة للبحث  
العلمي - مما ترتب عليه أضعاف الأكاديمية

إلى حد العدم . ولعل الأمر كان يكون  
منطقياً لو أنه نتج عن دراسة مستفيضة  
ومتعمقة للكيان والتنظيم القومي للبحث  
العلمي على مستوى الدولة وتعديل هذا  
الكيان بما يتواءم مع هذه التغيرات التي  
استحدثت ، ولكن للأسف شيئاً من ذلك لم  
يتم .

ودون الدخول في جدل فقهي أو قانوني  
لا طائل منه - فإن التعلل ببعض التفسيرات  
والتأويلات القانونية للاستناد إليها في عدم  
مشروعية إتباع المراكز والمعاهد العلمية  
البحثية التي كانت تابعة لرئيس الأكاديمية ،  
والتي إستمرت لأكثر من سبعة عشرة عاماً -  
فقد كان من الممكن حتى لو وجدت هذه  
المشكلات القانونية أن يتم حلها في أطار  
الشرعية والقانون أيضاً بما يحفظ للأكاديمية  
كيانها وللتنظيم القومي للبحث العلمي  
استقراره وثباته واستمراره ودعمه بما يحقق  
أهداف التنمية الشاملة للدولة ، وعلى أية  
حال فإن الموضوع أخطر بكثير من أن يتحول  
إلى جدل فقهي حول حدود المسؤولية  
التفصيلية للوزير السياسي أمام مجلس  
الوزراء أو المجالس النيابية ، حيث أن  
القضية الأساسية هي الحفاظ على كيان  
التنظيم والمظلة القومية للبحث العلمي في  
البلاد ، والا تأثرت أوضاع البحث العلمي  
التي استقرت نسبياً بعد إنشاء الأكاديمية عام  
١٩٧١ .

ولا شك أن المجتمع العلمي المصري  
يتطلع إلى إعادة النظر في التنظيم القومي  
للبحث العلمي في مصر بما يضمن أن يحقق  
العلم والتكنولوجيا ما لها من دور خطير في  
تحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية  
للبلاد ، وذلك بتشكيل لجنة أو مجموعة  
عمل من كبار علماء مصر ، تتلخص مهمتها  
في وضع قانون يرضى على مجلس الشعب  
بشأن التنظيم القومي للبحث العلمي  
والتكنولوجي ( على غرار قانون تنظيم  
الجامعات والهيئات القضائية ) - حتى  
لا يكون مجرد قرارات جمهورية يتم تغييرها  
حسب فكر واجتهاد كل وزير شخص  
بالبعض العلمي ورويته الشخصية لا يراه  
محققاً لذاته - في كل تشكيل وزاري جديد -  
وذلك شأن التنظيمات القومية الرئيسية  
المستوى للعديد من دول العالم المتقدمة  
والدول النامية التي استطاعت في السنوات  
الأخيرة أن تحدث بالعلم والتكنولوجيا طفرة



كبيرة في التنمية ( على سبيل المثال : الهند وبعض دول جنوب غرب آسيا وأمريكا اللاتينية ) .

ثانيا : التجارب التي مرت بها مصر في التنظيم القومي للبحث العلمي - والتي أدت في النهاية الى صيغة إنشاء أكاديمية البحث العلمي في عام ١٩٧١ لتحقيق الاستقرار لهذا القطاع الهام .

كانت التغيرات السريعة والمتلاحقة - هي أهم سمة للتنظيم القومى للبحث العلمي في خلال الاعوام الثلاثين الماضية - مما أثر سلباً على استقرار مؤسسات البحث العلمي واستمرارية خططها - وربما كان ذلك لحداثة عهد البلاد بمثل هذه التنظيمات وخضوعها للرؤية الشخصية لأصحاب القرار دون دراسة متأنية وموضوعية الى أن تم التوصل لصيغة أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا عام ١٩٧١ كمظلة قومية للبحث العلمي والنشاط التكنولوجي ، وعلى أثر دراسة مستفيضة قام بها مجموعة من خيرة علماء مصر ، ولأن الأوضاع عادت مرة أخرى الى عدم الاستقرار والتغيرات غير المدروسة في السنوات الأخيرة ، مما يؤكد على أهمية إعادة النظر والدراسة الموضوعية من جانب المجتمع العلمي المصري لتنظيم القومى للبحث العلمي في البلاد وبالمهورة التي نستفيد منها من تجاربنا السابقة ومن تجارب الدول الأخرى في هذا المجال ، وذلك أمر ضروري بالنسبة لآخر عصر من عناصر استخدام العلم والتكنولوجيا في إحداث الطفرة اللازمة للتنمية في الدولة ، إذ بدون التنظيم القومى المناسب تفتقر وتنهدر الجهود ولا يتم تجميع وتكامل الامكانيات والموارد في إطار قومى شامل ومتكامل .

ولمصر تاريخ طويل ورائد في المنطقة العربية والإفريقية في ادراك أهمية العلم والتكنولوجيا في التنمية ( بمرغم كل السبلات التي صاحبت ذلك ) فمقد أكثر من ستين عاما نشأت في مصر الجمعيات العلمية منذ عام ١٩٢٠ ، ثم نشأت الجمعيات العلمية ومدارسها البحثية منذ عام ١٩٢٦ ، ثم نشأت مراكز البحوث الوطنية ومحطات البحوث بوزارات الزراعة والصحة والرعى خلال الفترة من سنة ١٩٢٠ الى سنة ١٩٤٠ ، ثم المركز القومى للبحوث في عام ١٩٥٦ ، ومؤسسة الطاقة الذرية

سنة ١٩٥٦ ( والتي كانت تابعة لمجلس الوزراء ثم لمنظومة البحث العلمي الوطنية متمثلة في أكاديمية البحث العلمي حتى عام ١٩٧٤ ) والذي كان لاحد علماء مصر الاجلاء وهو الدكتور ابراهيم حلمى عبد الرحمن الفضل في رعاية انشاء هذه الهيئة عندما كان سكرتيراً عاماً لمجلس الوزراء في عام ١٩٥٦ . ولا ننسى في هذا أن نذكر دور الرواد الأوائل الذين اقاسوا هذه النهضة العلمية وحلوا على كتافهم انشاء هذه التنظيمات ، مثل المرحوم الدكتور احمد زكى و المرحوم الدكتور مصطفى مشرفة و المرحوم الدكتور محمد كمال حسين و المرحوم الدكتور محمد مرسى احمد . وبعد ذلك الاعلام كثيرون من جيل المعالفة ، مثل : الدكتور ابراهيم حلمى عبد الرحمن و الدكتور مصطفى كمال طلبة و الدكتور محمد عبد الفتاح القصاص و الدكتور مصطفى كمال حلمى . . . . . وغيرهم مما يحل الحصر عنهم .

وفي عام ١٩٥٣ صدر قانون بادماج مجلس فؤاد الأول الأهل للبحوث والصحراء في المجلس الدائم لتنمية الانتاج القومى ، ثم صدر في عام ١٩٥٦ قانون باشاء المجلس الاعلى للعلوم ثم صدر في نفس العام قانون لاحق بانشاء المركز القومى للبحوث ، ثم صدر في عام ١٩٦٣ قرار جمهورى بتنظيم وزارة البحث العلمى و إلغاء المجلس الاعلى للعلوم والمركز القومى للبحوث - ثم صدر قرار جمهورى سنة ١٩٦٤ بمشولية وتنظيم وزارة البحث العلمى ، ثم صدر قرار جمهورى سنة ١٩٦٤ بإعادة انشاء المركز القومى للبحوث ، ثم صدر قرار جمهورى لسنة ١٩٦٥ بإلغاء وزارة البحث العلمى وانشاء المجلس الاعلى للبحث العلمى ، ثم قرار جمهورى لسنة ١٩٦٧ بإتباع المركز القومى للبحوث للقيادة العامة للقوات المسلحة ووضعه تحت اشراف وزير الدفاع ، ثم قرار جمهورى آخر بعد ذلك في نفس العام بإتباع المجلس الاعلى للبحث العلمى والمركز القومى للبحوث الى وزير التعليم العالى ثم قرار جمهورى لسنة ١٩٦٨ بإعادة وزارة البحث العلمى و إلغاء القرار السابق لسنة ١٩٦٥ بإنشاء للمجلس الاعلى للبحث العلمى ثم قرار جمهورى لسنة ١٩٧١ بإلغاء وزارة البحث العلمى وانشاء أكاديمية

البحث العلمى والتكنولوجيا وتنظيمها ثم قرار جمهورى لاحق في نفس العام بإتباع الأكاديمية مباشرة لرئيس مجلس الوزراء وأن يكون لرئيس الأكاديمية السلطات التي كانت غولة لوزير البحث العلمى وإتباع المراكز والمعاهد العلمية التي كانت تابعة لوزارة البحث العلمى قبل انشاء الأكاديمية لرئيس الأكاديمية واعطاء الأكاديمية حق انشاء مراكز علمية جديدة لتواكب التطور العالمى وبما يتواءم مع احتياجات خدمة قضايا التنمية والانتاج في الدولة .

ثم صدر قرار جمهورى في عام ١٩٧٤ انتقلت بمقتضاه تبعية الأكاديمية من رئيس مجلس الوزراء الى وزير التعليم العالى ، واستمر الوضع كذلك حتى عام ١٩٧٦ حين صدر قرار جمهورى بإنشاء وزارة الدولة للبحث العلمى والطاقة الذرية ( مع استمرار وجود الأكاديمية - وتحدد في هذا القرار اختصاص وزير الدولة للبحث العلمى في حق حضور جلسات مجلس الأكاديمية وتشغيل الأكاديمية امام السلطة التنفيذية ممثلة في مجلس الوزراء وفي المجالس التابعة ( مع عدم الاخلال باستقلالية الأكاديمية أو أساس تنظيمها أو كيانها أو تبعية المراكز والمعاهد العلمية لرائسها ) .

ثم صدر في هذه الفترة أيضا قرار بفصل هيئة الطاقة الذرية ) عن رئيس أكاديمية البحث العلمى واتباعها لوزير الكهرباء والطاقة ، ثم انبثقت عنها هيئة المواد النووية ، التي اتبعت ايضا لوزير الكهرباء والطاقة ثم الى وزير الصناعة ثم الى وزير الكهرباء والطاقة مرة اخرى ( ولا شك ان هذه التغيرات السريعة والمتلاحقة تؤثر سلبا على استمرارية وكفاءة واستقرار مثل هذه الهيئات البحثية والعلمية وتدل على عدم ثبات وشمولية التنظيم القومى للبحث العلمى في البلاد .

ثم صدرت عدة قرارات بعد ذلك متوابة مع التشكيلات الوزارية المختلفة تولى فيها حافظة البحث العلمى سياسيا وزير التعليم العالى والبحث العلمى ثم نائب رئيس الوزراء للخدمات ووزير التعليم والبحث العلمى - ثم نائب رئيس الوزراء ووزير التعليم العالى والبحث





استخدام الموارد البشرية والطبيعية المتاحة بكفاءة عالية ، وأن اداء الحكومة والمجتمع بفاعلية كبيرة لتحقيق التقدم والرخاء ، كل ذلك يتطلب الاستخدام الامثل والرشيد للعلم والتكنولوجيا بأكبر قدر من الفاعلية - مما يتطلب من الحكومرس اصدار وثيقة هذا القانون لتحقيق الاهداف التنموية الكبرى للمجتمع الامريكى .

## بعض الاحصائيات عن القدرات العلمية والتكنولوجية المتوفرة في مصر

فيسلغ عدد المؤسسات العلمية والتكنولوجية في مصر ما يقرب من ٢٩٧ مؤسسة - يجعل منها ٢٧٥ مؤسسة في البحث والتطوير - وتوزع هذه المؤسسات بين القطاعات المختلفة كالآل : قطاع التعليم العالي ١٨٤ مؤسسة ، قطاع الانتاج ٦٠ مؤسسة ، قطاع الخدمات ٣٠ مؤسسة .

ويوجد في مصر ما يقرب من ٤٥٢ علما متفرغا لكل مليون من السكان ( منهم ٩٨ في العلوم الطبيعية ، ٩٥ في العلوم الطبية ، ٩٣ في العلوم الزراعية ، ٨٨ في الهندسة والتكنولوجيا ، ٧٨ في العلوم الاجتماعية والانسانية ) .

ويبلغ عدد العلماء والمهندسين ( المحصلين على الدكتوراه او الماجستير او دبلومات المستوى الثانى والكالوريوس ) الذين يعملون في المؤسسات العلمية والتكنولوجية ما يقرب من ٥٢١٨٠ - ويقسم العلماء والمهندسين بين القطاعات المختلفة طبقا للنسبة المئوية التالية :

التعليم العالي ١/٣ ٧٣ %  
الانتاج ١٦ %  
الخدمات ١/٤ ٢٥ %

وبذلك يكون قطاع التعليم العالي هو اكبر القطاعات الثلاثة من حيث اعداد العلماء العاملين به ثم يليه قطاع الانتاج ثم الخدمات .

تبلغ نسبة العلماء العاملين في الانتاج الزراعى حوالى ٥٨ % من مجموع العلماء العاملين في قطاع الانتاج - وتبلغ نسبتهم في الصناعة ٣٥ % والباقي في القطاعات

من دراسة للعالم المصرى - الدكتور محمد كامل محمود .

## الانتاجية الاخرى .

وتدل البيانات السابقة على ان قطاع التعليم يستحوذ على أكثر من ٧٠ % من القدرات العلمية والتكنولوجية - ومعنى ذلك ان الجزء الاكبر من القدرات العلمية والتكنولوجية في مصر موجه في غالبيتها للتعليم - بينما لا يحظى التطوير التكنولوجى الا بقدر ضئيل جدا من هذه القدرات ( اقل من ٥ % ) - مما يدل على التخلف الكبير في هذا المضمار لو قورنت هذه القدرات الاخيرة بمثلتها في الدول المتقدمة صناعيا حيث تزيد هذه النسبة في الولايات المتحدة الامريكية مثلا عن ٧٠ % خلاصة :

ان العلم والتكنولوجيا في المجتمع الحديث الذى نعيش فيه أصبح قضية مصرية بالنسبة لنا في مصر ، فتطوير وتنمية اى مجتمع حديث الان يتوقف الى حد كبير على القدرة العلمية والتكنولوجية لهذا المجتمع ، فلا شك ان توافر الموارد والظروف الداخلية والخارجية له تأثير كبير على معدلات التنمية ، الا أنه بدون هذه القدرة العلمية فان التغيير الذى يصاحب التطوير يكون بطيئا بل قد يكون عتيا ، ففعليته التنمية لا تتوقف على الجانب الاقتصادى وحده بل تشمل الجوانب العلمية والثقافية والاجتماعية .

وخلاصة القول ... أنه برغم الإمكانيات المتوفرة وطنياً في مجالات العلم والتكنولوجيا في البلاد ، وفي توفر الأمثلة والنماذج في العديد من دول العالم التي يمكن دراستها واستخلاص نتائج إيجابية منها ، وفي إيمان القيادة السياسية للدولة متمثلة في الثمارات والاعلانات المتكررة للسلطة رؤساء الجمهورية في مصر منذ قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ( ولعل أقربها ما نادى به الرئيس حسنى مبارك في مؤتمر القمة العربى في الرباط عام ١٩٨٩ وفى إنتاخ الدورة الجديدة لمجلس الشعب في فبراير ١٩٨٩ ) عن الإيمان بدور العلم والتكنولوجيا في التنمية قويا وإقليميا ، فأتنا مازلتنا في حاجة ماسة الى الوسائل الفعالة لتحويل هذه الثمارات والامكانات الى واقع ملموس . ينكسر على التنمية الاقتصادية والاجتماعية للدولة - ولعل أهمها تنفيذ عمليات تنظيمية تعمل على تركيز الجهد العلمى وتوجيهه والعمل في إطار تنظيم قومى شاسل

ومتكامل ، كما وأنه ولا بد من بذل الجهد لدفع افراد المجتمع العلمى من الهامش الى المقدمة بالنسبة لعمليات التنمية .

كما لا بد لنا وأن نكون صرحاء - وأن ندرس ونواجه القيود التى تعمرل إسهام العلم والتكنولوجيا في التنمية الشاملة للدولة - سواء منها ما يرجع الى رجال العلم أنفسهم أو ما يرجع الى ما هو خارج المجتمع العلمى والتكنولوجى وأن يتحدد دور العلم والتكنولوجيا من منظور الثقافة الشاملة للمجتمع وفى إطار الاجتماعى السلم .

لقد كان البحث العلمى في الماضي ترفاً ، ثم أصبح قوة ، ثم أضحى مصدرا أساسيا لقوة والثروة معا بالنسبة لآى دولة تسعى لتحقيق الطفرة في التنمية الشاملة ، والعالم اليوم يمر بطفرة كبيرة جدا في العلم والتكنولوجيا تستجبل الدول التى تملك وسائل التكنولوجيا المتقدمة هي الدول التى تملك مقدرات قوتها ورخائها الاقتصادى في القرن القادم ، وهذه السمة لن تكون بنفس المعايير التقليدية التى سادتها طوال التاريخ البشرى والمتمثلة في حجم السكان وساحة الأرض والقاعدة الصناعية وحجم ونوعية القوات المسلحة ، ( مع أن هذه جميعا تظل معايير مهمة ) ، إلا أنها لن تكون العامل الحاسم ، بل سيكون العامل الحاسم والأهم الذى يمكن أن ينشط كل المقومات التقليدية هو التكنولوجيا المتقدمة - وما تعنيه بالتكنولوجيا المتقدمة قد اتفق عليه العلماء والخبراء الآن بأنه عدة مجالات تشمل : المعلومات ، وتكنولوجيا الفضاء ، والتكنولوجيا الاحيائية والهندسية الروائية ، واللاكترونات الدقيقة ، والمواد الجديدة ، وتكنولوجيا البحار والمحيطات .

ولدينا في مصر نخبة من أحسن عقول العالم هندسيا وتكنولوجيا وعلميا ، ولدى البعض منا في العالم العربى رؤوس الاموال اللازمة - وخاصة اذا نظرنا لمصر في الاطراف الاقليمى وهو ما لا بد وأن ننظر اليه ، وما يتفصنا اذا هو الارادة السياسية والحظنة وتخصيص الموارد التى تنفق وهذه الحظنة التى نرتضيها والتي نضعها في إطار ظروفنا واحتياجاتنا الأساسية لتقنيا ولشوائم هذه الثورة العلمية والتكنولوجية - وأهم من ذلك التنظيم القومى والاقليمى الملائم - وهذه كلها امور لا بد أن نقررها ونلتزم بها كدولة - اى اصحاب القرار على أعلى مستوى ♦



دراسة

# حول الأهداف الأربعة للمعد التنمية الثقافية

د. عز الدين اسماعيل

## (١) مراعاة البعد الثقافي للتنمية :

حين نتحدث عما نسميه البعد الثقافي للتنمية فإن هذا المفهوم في ذاته يبدو مروغا ، لأنه يشير - ضمنا - إلى أن للتنمية أبعادا أخرى غير البعد الثقافي ، كالبعد الاجتماعي والبعد الاقتصادي والبعد السياسي وهلم جرا . وهذه في الحقيقة ليست أبعادا للتنمية ، وإنما هي المجالات أو القطاعات التي تتم فيها عملية التنمية . وقد يقصد بمفهوم البعد الثقافي للتنمية كذلك أنه

هذه بعض تأملات في الأهداف الأربعة الأساسية للمعد الدولي للثقافة ، أ طرح من خلالها تحليلا للمفاهيم الأساسية لهذه الأهداف كما تتراءى لي ، وأحدد - قبل المستطاع - أبعادها ، وكيثيات تحقيقها ، وجدواها على المستوى القومي والعالمي .

إحدى محصلات التنمية في هذه المجالات ، وهذا يفترض أمرين أو يفرضها : الأول أن هناك محصلات ( أي أبعادا ) أخرى للتنمية في هذه المجالات ، في حين أن التنمية ليست وسيلة إلى غاية معينة بل هي غاية في ذاتها ؛ والثاني أن البعد الثقافي يمثل هدفا من أهداف عملية التنمية في تلك القطاعات . ولا خلاف على أن تنمية تلك القطاعات بما يحققه من تغيير لأبنية الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من شأنها أن تهيء مناخا جديدا لحركة الفكر في المجتمع ؛ فمن شأن التنمية أن تدخل تعديلا - على نحو أو آخر - على مجموعة العلاقات التي تربط بين الفرد والمجتمع ، إن لم نقل إنها قد تصوغ هذه العلاقات صياغة جديدة . وحين تتغير هذه العلاقات نتيجة لتنمية اجتماعية واقتصادية وسياسية فإن هذا يستتبع تغييرا في موقف الفرد من المجتمع ، بل في رؤيته للعالم . ومن هذا الموقف وهذه الرؤية ينبثق الإبداع الثقافي الجديد ، فكرا وأدبا وفنا ، على مستوى الفرد ومستوى الجماعة على السواء .

لكننا إذا ما تحدثنا عن البعد الثقافي للتنمية بهذا المعنى الأخير نكون قد تعلقنا بنصف الحقيقة ، وإن كانت الحقيقة لا تنقسم . وربما كان القسم الذي أهملناه هو الأهم . ولكني ينضح المعنى الذي أقصده فإني أقترح أولا أن نستبدل بعبارة « البعد الثقافي للتنمية » عبارة « الركيزة الثقافية للتنمية » ، حيث تشير هذه العبارة الأخيرة بكل وضوح إلى حقيقة أن الثقافة هي الأساس لكل عمليات التنمية . والمؤكد أن أي مشروع تنموي ، يستهدف الفرد والجماعة ، اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا ، لا يمكن أن يتحقق على الوجه الكامل في ظل بيئة ثقافية متراجعة أو متخلفة أو متهاشة . ولكني نتحقق التنمية على الوجه المرضي فإنها تتطلب ابتداء وعيا كائنا من المجتمع المقدم عليها ، أفرادا وجماعات ، بتحقيقتها ، وانتعناك منه بها . والثقافة هي المنوط بها تأسيس ذلك الوعي ، وإحداث هذا الاقتناع . وأعتقد أن هذا المعنى هو ما ينبغي لنا تأكيد . فالهاد الثقافي هو للمسلمة الأولى والأرضية اللازمة لأي عملية تنموية .

إن أي عملية تنموية إنما تنطوي على تعديل أو تغيير في الصيغ القائمة ، وابتكار

صنع جديدة تمس الحاجة إليها ؛ أى أنه إلى جانب تطوير ما هو قائم تنشأ ضرورة لاستحداث مجالات جديدة للنشاط المنتج لم تكن معروفة من قبل . وسواء تعلق الأمر بتغيير في الصنع أو بابتكار صيغ جديدة فإن المهاد الثقافي هو الفعالية الأولى التي تسمى النفوس لتقبل هذا التغيير ، والتي تحفز العقول على الابتكار .

قد يقال إن العامل الاقتصادي هو المؤثر الحقيقي في هذا المجال ؛ فتمت وطأة الظروف الاقتصادية يبحث الفرد لنفسه ، وتبحث الجماعة لنفسها ، عن مخرج لتجنيبه وتجنبها الانسحاق تحت هذه الوطأة . وهذا صحيح إلى حد كبير . لكن الحلول والمخارج التي قد ينتهجها الفرد أو تنتهجها الجماعة في هذه الحالة غالبا ما تكون حلولاً ومخارج عشوائية ، وربما انطوت في بعض الأحوال على عناصر تخريب أو تشويه . إن إقامة أحد الأفراد لكشك - على سبيل المثال - في أحد الميادين أو أحد الشوارع قد يكون أداة لتنمية وضعه الاقتصادي ، وكذلك الشأن عندما تقيم إحدى الجمعيات التعاونية مجمع أكشاك لبيع المواد الغذائية ببنى أنواعها على رأس أحد الجسور على النيل ، أو تشغل به أحد أروقة الطريق في منطقة مزدهرة بطبيعتها . لكن هذا الحل العشوائي سرعان ما يتقلب ضررا عاما ، لا من حيث ما يجده من تشويه فحسب ، ولا من حيث ما يمتلئ من عدوان على الحق العام فحسب ، بل من حيث إنه عمل مضاد كذلك لعمليات التنمية الاقتصادية الصحيحة .

وهنا تبرز أهمية الركيزة الثقافية لعملية التنمية ، حيث يكون تغيير الصيغ المألوفة وابتكار صيغ جديدة ، محكوماً بوعي المواطنين بما يمكن إنسيخه للمشروع القومي للتنمية . وإقناعهم بضرورته وجدواه . ولن يأتي هذا الوعي من فراغ ، لكنه يتكون من خلال الشرح المستفيض والمقنع لهذا المشروع بأساليب بعيدة كل البعد عن الخطائية .

إن الركيزة الثقافية من شأنها أن ترسخ في الضمائر مجموعة القيم التي تحكم سلوك الفرد والجماعة كما تحكم العلاقة بينهما ؛ وفي غياب هذه القيم يصعب إنجاز أي مشروع تنموي قومي على الوجه الصحيح .

وإذا كنت قد سلمت من قبل بأن التنمية الصحيحة على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المجتمع من شأنها أن تعمد المناخ العام لإفراز بنية أو أبنية ثقافية جديدة ، وإذا كنت قد ألححت في الوقت نفسه على أهمية قيام المشروع التنموي على ركيزة ثقافية ، فإن هذا لا يثقل - كما قد يبدو للوهلة الأولى - تنافسا في الفهم أو في الرؤية ، ولكنه يؤكد حقيقة الطبيعة الجدلية للعلاقة بين الثقافة والتنمية ؛ فالركيزة الثقافية ضرورة لا مناص منها لتهيئة المناخ الملائم للمشروع التنموي القومي ؛ والمشروع التنموي القومي - عندما يتحقق ويشكل أبنية المجتمع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تشكيلا جديدا ، فإنه يهيئ بذلك المناخ لأبنية ثقافة جديدة . وعلى هذا النحو تستمر الدورة ؛ فمن الثقافة إلى التنمية ، ومن التنمية إلى الثقافة ، بلا توقف ، حيث إنه لا نهاية للثقافة ، ولا نهاية للتنمية .

## (٢) تأكيد الذاتيات الثقافية :

لكي نتحدث عما نسميه الذات الثقافية ينبغي أن نتساءل : كيف تتحدد مقومات هذه الذاتية ؟ ولكي نجيب عن هذا السؤال ينبغي أن نجيب أولا عن سؤال آخر هو : من صانع الثقافة أو متوجهها في المجتمع ؟ وهذا السؤال الأخير يستبعد دور العملية التعليمية في المدارس والمعاهد والجامعات ، لأنها ليست عملية إنتاج للثقافة بقدر ما هي عملية توصيل من المنتج إلى المستهلك . وعندئذ تتركز الإجابة حول المنتج الأول أو المبدع لهذه الثقافة .

وقد جرى العرف على تصنيف المادة الثقافية من حيث مصدرها في صنفين : فهناك الثقافة التي يبدعها أفراد بأعيانهم في كل عصر وكل جيل ؛ وهناك الثقافة التي يبدعها الشعب من خلال تجاربه وخبراته العامة ، على أنه لا ينبغي لنا أن نغالي في التفريق بين هاتين الثقافتين من الفصل بينهما ؛ لأن الفصل الحاسم بينهما هو في التحليل الأخير تكريس لأزدواجية الثقافة في المجتمع ، بل تكريس لطبقتيها ؛ وسيكون هذا أول حائل دون الوصف الدقيق للذاتية الثقافية . والحقيقة أن الجسور ممتدة دائما بين التناج الثقافي الفردي والتناج الجماعي . على أنها ليست مجرد جسور تنسرب عن طريقها المادة الثقافية من شاطئ إلى

شاطئ في سرية تامة ، بل ربما كان الأصح أن يقال إن العلاقة بين الثقافتين علاقة جدل من الطراز الأول .

ولكي نتحدد فهناك لهذه العلاقة علينا أن نسلم أولا بحقيقة عامة ، مؤداها أن الإبداع الثقافي لا يمكن أن ينشأ من فراغ ، سواء فرد ما الإبداع فرديا أو جماعيا ؛ فهناك دائما تراكم ثقافي عمل الزمن على تقطره من خلال مصنفاته ، سواء كانت هذه المادة التراكمية إبداعيا فرديا أو جماعيا ؛ وأي إبداع ثقافي جديد هو مستيقظ بالضرورة ماقطره الزمن عبر الأجيال المتعاقبة . وحين يبدع فرد ما عملا ثقافيا اليوم فإنه يتطلن بالضرورة من هذا الرصيد ، ويظل إبداعه هذا محظوظا بتسوده زمنا قد يطول وقد يقصر ، ولكنه في النهاية يستيقظ في بوتقة الثقافة العامة ، ويشكل ما تبقى منه جزءا من هذا الرصيد . وهكذا يصبح الإبداع الثقافي الجمعي مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع الفردي ، كما ينتهي الأمر بالإبداع الفردي - جزئيا على الأقل - لأن يكون مصدرا من مصادر الإبداع الجماعي .

فالعلاقة إذن بين الإبداع الثقافي الفردي والإبداع الجمعي علاقة تفاعل وتبادل للتأثير والتأثر .

على أننا لا نود بهذا التحليل أن ننفي الدور الريادي للفعل للتناج الثقافي الفردي ؛ وكل ما نريد أكيدته هو أن هذا التناج الثقافي الفردي ، الذي يمثل البنية الثقافية الأصل في المجتمع ، هو إفرازي حقيقة للتناج الثقافي الجمعي ، الذي يمثل البنية الثقافية الدنيا ، التي يعود كل تناج فردي آخر الأمر فينتظر فيها . وعلى هذا النحو من الحوار الدائم بين البينيين يتشكل للكيان الثقافي العام خصوصيته أو ذاتيته . أجل ، إن الحديث عن ذاتية الشيء يعنى الوقوف على الصفات والمقومات التي تشخصه وتفرقه بين الذات الأخرى . وإذا كانت الثقافة تتجسد آخر الأمر في مجموعة من القيم تشكل سلوك الفرد والجماعة كما تشكل رؤيتهم لأنفسهم ورؤيتهم للعالم ، فإن هذه القيم المترسبة والفاسلة هي المحددات لمقومات الذاتية الثقافية . وحين يتحدث المحدث الشأن من المحدث عن تأكيد الذاتيات الثقافية ، بوصفه مطلباً أساسياً ، فإن هذا التأكيد يلفتنا إلى أن هذه الذاتيات قد تتعرض لتهديد يأتي من

خارجها ، وأنه لا بد من التنبه دائما لهذا الخطر .

إن التواصل السريع بين أطراف العالَم في عصر التكنولوجيا الحاضر قد فتح الطريق أمام التواصل الثقافي بين أجزاء العالم على نحو لم يتحقق من قبل . والعالم كله ينتظر قريبا تسويق هذا التواصل بيث البرامج التليفزيونية عالميا عن طريق القمر الصناعي ؛ وهي برامج يستصعب - فنيا - على أي ذاتية ثقافية أن تحول دون تغلغلها في المجتمع أو التشويش عليها أو على مالا تقبله منها . وقبل هذا كان الخطر الذي يهدد الذاتيات الثقافية يتشعل فيها سمي بالفزوف الثقافي ، عن طريق تغلغل ثقافة ما في أرض ثقافة أخرى ، سواء عن طريق الكلمة المكتوبة أو أفعال الحياة التي تمثلها هذه الثقافة أو عن طريقها معا . لكن الذاتيات الثقافية المنفردة كانت عند ذاك قادرة - من خلال وعي أصحابها بها - على التصدي لهذه الثقافة الوالدة ، فكانت تقبل منها ما هو صالما لها ، وتصد عنه بوقتها ، حتى يلوب فيها ، وتنفى عن نفسها ما تستشعر أنه ضار لمبجها ، ومهدد لمصورتها ، وذلك بأن تعود إلى ذاتها لتضجر فيها طاقاتها الكامنة . لقد كان هذا يمكننا ، والأمل عليه في تاريخ ثقافتنا العربية قديما وحديثا أكثر من أن نحصى . ويسود الآن أنه الممكن الوحيد لمواجهة المستقبل الغريب والمخيف .

إن التلاقح بين الثقافات المختلفة أمر طبيعي ومشروع بل لعله مطلوب ، ولكن لنمو الذاتيات الثقافية المتمايزة ، لا للإجهاد عليها أو تجميع مشخصاتها الخاصة ذلك بأن تأكيد الذاتيات الثقافية لا يمكن أن يعني تفرقها وانفلاتها ، ولا أدى - ذلك في وقت من الأوقات إلى تملؤها من داخلها ، وتراجعها عن مواكبة التطور . وهنا تتجسد المعادلة الصعبة ، التي استطاع بناء نهجنا الحديث أن يحلها ، بما توافر لنهجه من وعي بالذات وبالآخر ، بسد ما من رفاعة الطهطاوي وانتهاء بتوفيق الحكيم . ويكفي أن أشير في هذه العجالة إلى أن رائدا مثل طه حسين ، الذي عرفنا بنظام الأفيينين وبالمرح الإغريقي وبالتيارات الفكرية والأدبية الحديثة والمعاصرة في فرنسا ، هو أول من لفت الأنظار إلى أدبنا الشعبي وأهميته ، ودعا إلى احترامه وتدارسه بوصفه

تراثا له تميزه وخصوصيته ، وله قيمته . وهذا هو الإدراك السليم ، حيث يصبح الرائد الثقافي الواحد مجرد أداة تنويرية وليس بديلا من الذاتية الثقافية . وأخيرا فإن الذاتية الثقافية لشعب من الشعوب إنما تتأكد من خلال الممارسة الفعلية للفعل الثقافي ، على مستوى الفرد والجماعة ، إنتاجا لها ، وإعادة إنتاج ، بما يكفل نموها واطرادها .

### (٣) زيادة المشاركة في الحياة الثقافية :

الثقافة الحية إنتاج واستهلاك ؛ لكن الطريف في هذه العلاقة أنها تختلف - بحكم طبيعة المادة الثقافية ذاتها - عن كل إنتاج مادي واستهلاك لهذا الإنتاج . وعلى سبيل المثال فإن إنتاج المواد الغذائية يوجد لها ، لكن استهلاكها يفتنيها . أما المادة الثقافية فعل تقضي ذلك ؛ لأن استهلاكها لا يفتنيها بل ينشطها ويوسع من دائرة حيويتها . وتستطيع في الواقع أن تلعب إلى أبعد من هذا فنقول إن مجرد إنتاج المادة الثقافية لا قيمة له ، ما لم تجد هذه المادة من يستهلكها ، بل إن المادة الثقافية لا توجد خفا إلا من خلال مستهلكها ؛ وبقدر استيعاب دائرة هذا المستهلك يتسع نطاق فعاليتها . كل هذا يعني أن دور مستهلك الساج الثقافي ليس دور التلقي السلبي ، حتى وإن بدا ظاهر الأمر كذلك ، بل هو دور إيجابي يكل معنى الإيجابية .

حقا إن المادة الغذائية تبنى جسم الإنسان وتغني بذلك فيه ؛ وكذلك تبنى المادة الثقافية شخصية الإنسان ، ولكنها لا تغني فيها ؛ لأن الشخصية المتكفئة تعيد إنتاج المادة الثقافية التي شكلتها . ولن يعرف الناس شخصا ما مثقف حقاً ما لم تملن هذه الثقافة عن نفسها من غلاله ، أي ما لم يعد إنتاج ما يُقنع من قبل ، أيا كان مصدره . وهو حين يصنع ذلك إنما يؤكد ذاته من جهة ، ويحدد موقعه من الآخرين من جهة أخرى . وهذا هو البعد الاجتماعي للثقافة . وقد درجنا على أن نميز فئة من المجتمع باسم فئة المثقفين ، أفرادا لهم عن سائر الفئات . وهذه الفئة هي متجة الثقافة ، وهي كذلك مستهلكها ؛ فالثقف إنسان ينتج الثقافة من جانب ومستهلكها من جانب آخر . فإذا تخدنا عن ضرورة العمل

على « زيادة المشاركة في الحياة الثقافية » فإن هذا يعني توسع نطاق تلك الفئة شيئا فشيئا حتى تستوعب الأغلبية العظمى من أبناء الشعب ، إن لم نقل أبناء الشعب جميعا ، بحيث يكون هناك حد أدنى مشترك بينهم من القيم الثقافية .

وتوسيع نطاق هذه الفئة يعني - في تعبير آخر مالفوف - « التنمية الثقافية » للمجتمع . وقد رأينا أن هذه التنمية أساسية وضرورية لأي تنمية أخرى ، لأنها هي التي تشكل شخصية الإنسان من جهة ، وتؤكد خصوصية المجتمع من جهة أخرى ، فضلا عن أنها ترسخ في النفوس القيم والمعايير الضابطة لعمليات التنمية في المجالات الأخرى . لكن التنمية الثقافية ، أو « زيادة المشاركة في الحياة الثقافية » ، ليست عملية سهلة يمكن ضبطها بالأرقام والحسابات ، لأن التنمية المعنوية بصفة عامة - بخلاف التنمية المادية - تخضع لشرائط كثيرة ، يأتي في مقدمتها توافر الرغبة أو الإرادة لدى الفرد والجماعة في المشاركة فيها .

من ثم تتطلب عملية زيادة المشاركة في الحياة الثقافية استنباط عدد من الوسائل الكفيلة بتبذير تلك الرغبة ، أو خلق تلك الإرادة لدى الأفراد والجماعات ، للدخول في العملية الثقافية ، إنتاجا واستهلاكاً . واعتقد أن قصور الثقافة وبيوتها ، وكذلك مديريات الثقافة في المحافظات ، قادرة - أو ينبغي أن تكون قادرة - على استنباط الوسائل الملائمة ، التي تحفز فئات المجتمع المختلفة على المشاركة في العملية الثقافية . وهنا لا بد من العودة إلى البيئات التعليمية ، في المدرسة والمعهد والجامعة ، لأنها البيئات الهامة بطبيعتها للقيام - إلى جانب العملية التعليمية - بدور فعال في زيادة رغبة المشاركة الثقافية ورحمها . فإذا كان التعليم يبنى عقل المواطن فإن الثقافة هي التي تبنى شخصيته . على أن هذا يقتضي الاعتراف من هذه البيئات بأن لها دورا تنقيها إلى جانب الدور التعليمي ، لا يقوم على التلقين بل على التفاعل والممارسة .

ولن أعدد هنا المواقع المختلفة التي يمكن أن تقوم بدور في تنشيط العمل الثقافي ، واجتذاب الجماهير إلى ساحته ؛ فلدنيا من هذه المواقع وفرة والحمد لله ؛ ولكن المهم







## ثقافة التنمية وتنمية الثقافة

د. نصر حامد أبو زيد

ليس في عنوان هذا المقال أية محاولة للتضامح أو التبالغ (من البلاغة)، وإن بدا أنه يمكن إدراجه أسلوبياً تحت ما اصطلاح القدماء - بهذا بالمحافظ (ت: ٢٥٥ هـ) - على تسميته باسم "رد العجز على الصدر". وإذا كان كثير ممن تناولوا الموضوع يسمون "الثقافة" طرفاً في مقابل طرف "التنمية"، فإن هذا الوضع يزيد المشكل تعقيداً، في حين يتصور أصحابه أنه يقترب به من حدود الفهم، ويقودهم إلى الحل. والحقيقة أننا لسنا بأزاء طرفين في علاقة، أيّا كانت طبيعة هذه العلاقة، حتى لو وصلنا بها إلى آفاق التفاعل الجدلي بالمعنى العلمي. إن ما نطلق عليه - مجازاً - اسم "العلاقة بين الثقافة والتنمية" لا يشابه مع العلاقة الجدلية بين البنى التحتية والبنى الفوقية في تشكيلة اجتماعية معينة، وذلك لأن التنمية مشروعات وخطط تصديدية واعية من جانب أصحابها لتحريك الواقع في اتجاه تحقيق أهداف معينة. والواقع

الذي تستهدله التنمية بناء عضوى متكامل يتنظم في كل مركب من الاجتماعي والاقتصادي والسياسي (الراهن والتاريخي التراثي) والثقافي بالمعنى الشامل، الذي يتنظم بدوره من الأعراف والتقاليد وأقنات السلوك والفكر والدين والأدب والفن، المذون والشفاي (الراهن والتاريخي التراثي أيضاً). هذه التركيبة المعقدة في بنية الواقع - هدف التنمية - تستلزم أن تكون التنمية شاملة حتى تحقق أهدافها في تحريك الواقع نحو الأهداف المرجوة.

التنمية إذن ليست طرفاً مقابل الثقافة، بل هي هي، بما أنها عظم ومشروعات ذات طابع فكري عقلي، يستند إلى تحليل الواقع واكتشاف علاقاته التركيبية المعقدة، طموحاً إلى تحريكه إلى الأفضل والأرقى والأتمتع. إنها نشاط ذهني يتمي إلى مجال الثقافة، فكيف تعد طرفاً في مقابل ذاتها. وإذا نظرنا للمشكلة من جانبها الآخر، أي من جانب الثقافة،

فإننا ننظر في الحقيقة إلى الوجه الآخر للعملة، وهذا معناه أن "ثقافة التنمية" و"تنمية الثقافة" ليسا مفهومين متقابلين يمكن أن يتحقق أحدهما في استقلال عن الآخر. ولسنا بحاجة للتأكد أن هذا الفهم العضوي لجناحي التنمية / الثقافة (أو الثقافة / التنمية) - ولا نقول الطرفين - إنما ينطبق على التنمية الحقة / الثقافة الحقة، التي تحقق وتثمر من مصالح المتحيزين الحقيقيين في المجتمع. وفي الحالات المرضية تكون هناك خطط ومشروعات للتنمية، لكنها لا تنجح في تحقيق تحريك المجتمع ورفع مستوى المواطن وإشباع حاجاته المادية والروحية، ونلاحظ أن إحدى الدلالات اللغوية للصفة الرابعة للفعل - أبنى أو بنى - الرنح والأشباع، يقال: أبنى النار ونماها: أي رنحها وأشبع وقودها. قد يقال في مثل هذه الأحوال إن خطط التنمية لم تراعى ظروف الواقع، وقد يقال إن المشكلة تكمن في القائمين على تنفيذها، وقد يقال إنها فشلت لأن الجاهل - صاحبة المصلحة الحقيقية - لم تتحسّس بما بالقدر الكافي. وأياً كان ما يقال من تحليل للنشئل فإن الملة - ملة المرض - تكمن في "العقل" المخطط أو في "العقل" المنفذ، أي تكمن في الوجه الثقافي.

وإذا كان من قبيل تحصيل الحاصل أن نقول إنه ليست هناك تنمية مطلقة أو ثقافة مطلقة، فلعله ليس من ذلك القليل القول إن خطط التنمية في واقع بعينه توضع وفق توجهات محددة من جانب القوى الاجتماعية القابضة على زمام السلطة السياسية في ذلك الواقع. ومن الطبيعي أن تكون تلك التوجهات والمجاهات محققة لما تصوره تلك القوى مصالح المجتمع ككل، في حين أن تصوراتها تلك لا تعكس المصالحها التي تصوغها - أيديولوجياً - بوصفها مصلحة المجتمع كله. وإذا يتم أمداح مصلحة الجماعات والقوى الاجتماعية الأخرى في مصلحة الجماعة القابضة على زمام السلطة فإن ذلك يحدث - وبشكل متزامن - على مستوى الخطاب الثقافي الإعلامي المبرر



وربما عشية وغلة انتهى (صلمع) في خلاف السقيفة بين المهاجرين من أهل مكة والأنصار من أهل المدينة حول من يخلف النبي، تم توحيد السلطين الدينية والدنيوية في سلطة واحدة هي سلطة قريش. وهذا فتح الباب على مصراعيه لعودة الصراع العائلي/الأموي الذي كان مستترا قبل الاسلام، في ثوب جديد وفي ظل العقيدة الجديدة، وهو الصراع الذي استمر بعد ذلك، وشكلت تجلياته ومظاهره المختلفة ملاحم التاريخ الاجتاهي السياسي للمسلمين حتى القضاء على الخلافة العباسية باستيلاء المولود على بغداد. واذ توحدت السلطان الدينية والدنيوية كان تأويل النص الديني دالاً شاملاً من شئون الدولة، وصار رجل الدين - فيها أم مقصراً أم محدثاً - موقفاً في بلاط الدولة / الخلافة. في هذا السياق يمكن أن نفهم حرص الدولة - مثله في الخلافة الثالث عثمان بن عفان - على القضاء على تمديد النص التي مثلت في السباح بقرائه وفقاً للهجات العربية المختلفة - التي حصرت في العدد سبعة - وذلك بالقضاء كل الفراءات لحساب القراءة بلهجة قريش. ولم يكن من الغريب أن يعلن في عهد الخليفة نفسه بشكل صريح ومباشر مبدأ الحكم الثيوقراطي، وذلك في رد الخليفة على الثوار الذين جاؤوا بشكون اليه من حسف الولاء وظلمهم وفوجئوا في طريق عودهم بالبريد يحمل أمراً يقتلهم غتموا بخاتم الخليفة، فعادوا الى مقر الخلافة، وتآزمت الأمور حتى عبروه بين الموت أو العزل من المنصب - كان الرد: "لا أعلم قميصاً يسنيه الله". وهكذا أصبحت الخلافة حبة ربانية لا اختيارات انسانية، وكان تقرير هذا الجدل بمثابة الفاء تام للفارق بين الدين والدنيوي من جهة، وتحويل للسلطة السياسية الى "نص" إلهي، الأمر الذي جعل امتلاك السياسية للتصوص الدينية محصيل حاصل.

لا غرابة أذن أن يبرر الأمويون أحقيتهم للخلافة بالاستناد الى حقهم في

الثأر من الثوار، وأن يجعلوا من حواء الخليفة المقتول رايتهم في قتال بني هاشم. وقد أدى التوحيد بين سلطة النص الديني وسلطة النظام السياسي الى نتائج خطيرة على مستوى آليات العقل العربي المسلم في إنتاج المعرفة، حيث أصبحت التصوص الدينية الاطار المرجعي الأول والأخير بالنسبة لكل القوى الاجتماعية والسياسية، هذا من جهة. ومن جهة أخرى ظل تأويل التصوص يلود ذاتاً وعين الفكر وعقله على اتجاه السلطة السياسية، تأييداً أو معارضة، وبذلك انحصرت حركة العقل بين قطبين أحدهما النص الديني، وثانيهما السلطة السياسية. ومثل هذا الحصر، أو بالأحرى السجن، يؤدي لا الى جعل النشاط العقل نشاطاً هامشياً فحسب، بل يجعله نشاطاً تبريرياً من الدرجة الأولى. وحين يمارس المثقف / المفكر فعالية التفكير وعينه على السلطة السياسية مؤيداً لها، فانه يتجاوز التبريرية الى التواطؤية. وبعبارة أخرى تبو التبريرية لصيغة الصلة بمحاولة الفكر انجاد مرجعية دينية نصية لواقعة الفكرية، حيث تصبح أصالة الموقف لحساب النيات الأيديولوجية الراسخ للتصوص الدينية. وحين تضالف الى هذه التبريرية الاتياد الأيديولوجي لموقف السلطة، يتحول الموقف الى التواطؤية

ونستطيع أن نضرب أمثلة كثيرة من تاريخنا الثقافي القديم والحديث لكشف بدعي التبريرية والتواطؤية في بنية العقل العربي، ونعني بالتحديد العقل السائد والمسيطر. ولعل في أحداث الخليج وما كشف عنه ما يقف شاهداً معاصراً حياً على تلك البنية المسيطرة والسائدة. ولا تريد أن نخوض في جدول الأزمة وأسبابها الغربية والبيعية، ودور البنية العقلية السائدة في تناقضاتها، وتكفيها الإشارة الى محاولة كل الأطراف - باستثناء أمريكا وأوروبا واليابان والاتحاد السوفيتي - الاستناد الى مرجعية الدين تبريراً للمواقف، وترسيخاً لمصداقيتها في وعي الجماهير. لكن ما يحدث في الواقع

الثقافي الراهن من سجن نشاط العقل بين سلطة التصوص الدينية وبين برائن السلطة السياسية ليس الا امتداداً للبيئة الفقدانية التي بدأت بتوحيد السلطين الدينية والدنيوية، وما أدى اليه ذلك من تأميم السلطة للتصوص الدينية، وابتلاعها تماماً لحسابها الأيديولوجي.

يرتبط البعد التواطؤي التبريري في بنية العقل العربي بسيطرة فعالية التفكير الديني الغيبى التوكائلية على نشاط ذلك العقل فترات طويلة من التاريخ. ولم يقلل من سلطة تلك السيطرة بزوغ بعض الاتجاهات والتيارات العقلانية بين الحين والآخر. فقد ظلت تلك التيارات هامشية ولم تستطع لأسباب كثيرة مقفلة ومتشابكة - ليس هنا مجال شرحها وتحليلها - أن تكون اتجاهات مركزياً في أية فترة من فترات تاريخنا. والمعتزلة الذين يستشهد بهم عادة في مجال العقلانية الدينية ظلوا هامشين، وحين وانتهت الفرصة في عصر المأمون ارتبط فكرها بالبلاط، وتحولوا الى محتولين تبريريين في عهدة "خلق القرآن"، وأصبحت أداة في جهاز السلطة للصح المحافظين في الرأي باسم العقلانية. وقد كان حدث المعتزلة كاشفاً للطبيعة التبريرية للنسق العقل الاعترالي، ولم يكن مؤسداً له، أو بعبارة أخرى نقول: لم يتحول المعتزلة الى التبريرية بحكم عوامل خارجية سياسية بلشدر ما كانت العوامل الخارجية السياسية عوامل مساعدة في كشف النشور والمضمون في نسقهم الفكري. ومن المؤكد أن المثقف المعتزلي لم يستطع أن يؤسس نسقاً فكرياً حراً من آفة التبريرية - التي بدأت بتيه ثم تحولت الى سياسية - يحكم هذا ظل مرتبطاً في فعاليته الذهنية - فعالية إنتاج الأفكار وصياغة المفاهيم - بالنظام السياسي بشكل أو بآخر. ولأن النظام السياسي العربي صنع نفسه منذ البدايات الأولى بوصفه امتداداً للتبوية والوحى - في شكل الخلافة - لم تستطع العقلانية الدينية تجاوز اطار تأويل التصوص الدينية الى تأسيس رؤية عقلانية حقة للعالم والواقع والانسان.

وليس معنى ما سبق أن " التبريرية العقلية " و " التواطئة " السياسة سمة للفكر ذي الطابع البدني الواضح والمباشر فقط ، بل يمكن القول انها تحولت الى طابع عقلي في بنية الثقافة العربية . ولم تنتج من سيطرة هذا الطابع كثير من التيارات العلمانية العربية في تاريخنا الحديث ، فالقوميون وضعوا الدين والعرق أساسين أو لن قولهمية العربية ، ولم يخفف من حدة تلك الصفات المتعامل مع الدين بوصفه معطى ثقافيا لا مجرد نسق من المقائد والشعائر . ومن المآلات للاتباع أن هذا الفهم الأخير للدين لم يتم تأسيسه بشكل علمي راسخ ، بل ظل شعارا مرفوعا بشكل خطابي لتحقيق مدفون : الأول منها ضمان تأييد الدين ، والثاني مساجلة الاتجاهات السلفية الدينية التي لا ترى جامعا للبشر يوجد بينهم الا العقائد . وبعبارة أخرى ظل مفهوم القوميين للدين مفهوما ايدئولوجيا يستخدم في مجال السجال السياسي . وبعد أن سقطت الشعارات في عصر المزاعم لم يبق . الا للدين العقائدي الشعائري ، ولم يبق من " العربية " القومية الا الطائفية ففتت أركان العالم العربي ، وفتق الوجود الصهيوني شرعية دينية وعرقية . وإذا كان القول بأن استيلاء النظام العراقي على أرض الكويت بالقوة يعطى لاسرائيل مشروعية في بقاء احتلالها للأرض العربية ، قولاً صحيحاً في مجمله ، فإنه يحتاج الى اضافة أن الوجود الصهيوني الاسرائيلي ذاته قد حصل على مشروعية قيامه من الفكر القومي العربي ذاته . ان اسرائيل التي تقوم ايدئولوجيا على أساس الدين والعرق تحقق المفهوم العربي للقومية بأجلى معانيه ، هذا بالإضافة الى عامل الثقافة والتاريخ المشتركين للذين تحاول أجهرهما الثقافية والاعلامية تاصيلها ولو بالتزييف والسطو على التراث المصري الفلسطيني .

ولم تنج من الوقوع في وهدنة  
التبريرية والتواطئية كثير من فصائل  
اليسار العربي وتياراته ، فاستخدم  
الدين لتبرير الاشتراكية العربية ، التي

هي وسطية تلافيفية بين الماركسية العلمية وبين الرأسمالية. والفكرية ليقاق العمل الوطني المصري يدرك هذه الحقيقة بجدارة. لكن ذلك لم يمنع الحزب الشيوعي المصري من العمل نفسه، وتحويل كوداره الى حل السياسي والثقافي في نظام مصر الستينيات. وتكرر بشكل ما الموقف الاعترائي المشار اليه سابقا، موقف التواطؤ مع النظام السياسي وتبرير توجهاته. وفي الخطاب السياسي المعاصر ارتبك الأمر واختلط، وأصبح الذين اطاروا مرجعيا لكل الاتجاهات، فنصوم الاتجاهات السلفية - مثلا - لا يختلفون معهم جذريا في شأن مرجعية النصوص الدينية بل يختلفون معهم حول متاهاتها. ويصبح الجدل بين السلفيين وخصومهم جدلا حول تأويل النصوص لا جدلا حول موم الواقع التي يحتم أن تستتب منها الحلول. الى غاية كثير من الابحاث والدراسات التي يقدمها بعض الماياتيين هي اثبات أن " الدين ليس كما يفهمه السلفيون. انه ليس كذلك بل كذا. " وفي مثل هذا الجدل تتبدى التواطئية وينزل البحث والدرس الى النظرية الأيديولوجية لا الى فهم الظواهر باكتشاف أصولها ورائد غاياتها.

وتبدو مشكلة المثقف العربي تاريخياً أنه يمارس انتاج الفكر وحيته على السلطة السياسية ، وسواء اكان موقفه منها الرافض ، أو القبول فانه لا يستطيع تفكك من أسر طابعها الايديولوجي ، حتى التوجه الذي الظاهر أحياناً وبالطبع أحياناً أخرى . والدليل الواضح على ذلك موقف البعض من جماعات الاسلام السياسي ، فهم في حيرة بين امرين : بين التحالف مع بعض فصائل هذه الجماعات ، بما أنها تستعمل في المواجهة السياسية وتنافس نظام الحكم القائم ، وهنا تأتي التفرقة بين " المتصلين " و " المتطرفين " لتبرير هذا الموقف ، موقف التحالف . الأمر الثالث المحير هو الموقف من الجماعات الدينية التي يطبق عليها وفقاً للتصنيف السابق اسم " المتطرفين " ، فتعاضد

هذه الجماعات سياسيا وفكريا يصح التفتت - وإن بشكل غير مباشر - في خلق النظام السياسي الذي يسمى القضاء عليها وتصفيته على الطرق (الوسائل). في وسط موقف الحيرة، الملعقد هذا، يحدث التستر على طبيعة الأيديولوجيا الدينية المتطرفة إلى أبعد الحدود للنظم السياسية العربية، ويقع المصنف في التبريرة التواطؤية بقصد أو غير قصد. وليس هذا من قبيل ممارسة السياسة بالفكر أو غماسة الفكر للأهداف السياسية وقتية فحسب، بل هو عبارة عن ذلك هروب من تأسيس المعرفة والوعي بالاستغراق في الأيديولوجيا.

والاخلاص من تلك الوضعية  
الاستحري العقل من سلطة التصور  
الدنيوية، وإطلاق حراً يتجاذب مع  
الطبيعة والمواقع الانجشاع الأساس،  
المعركة المرفقة إلى يصل بها إلى مزيد من  
التحرر، فيحصل أدواته، ويظهر  
الياته. ولا بد له بالمثل من التحرر من  
السجن الأخير، سجن الدوران في  
فلك السلطة السياسية وأيديولوجيتها،  
تأييداً أو معارضة، وذلك للخروج من  
أسر انتاج الأيديولوجيا إلى فضاء انتاج  
المعرفة العلمية والواقع والتراث، بل  
والسلطة ذاتها.

### الذاكرة بين المحو والاثبات

إذا كان العقل هو منتج المعرفة، فإنه لا يمتدحها في فراغ تأمل مغارق للنشاط المادي، الذي يتعدد على أسامه مستوى تطور الجماعة التي ينتج العقل لها المعرفة. والذاكرة الجمعية - العقلا - هي التي تختزن الخبرات والمعارف، وبذلك تمنع النشاط العقل قدرته على التواصل والاستمرار والتطور. وحين يحدث انقطاع في بنية الذاكرة يبدو العقل كما لو كان يبدأ دائما من نقطة الصفر، وهذا ما يبدو أنه يتكرر دائما في تاريخنا الثقافي، لا العربي الإسلامي فقط، بل أيضا في الزمن إلى مصر القديمة، مصر الفرعونية. ومن الالاف للاتباع ابن جديلة المحو / الأتبات تجارس نشاطها في ذاكرة المتلقي، وألفا لقوانين

التطور الثقافي الطبيعية، حيث ينشئ الجديد من القديم ويتجاوزها تجاوزاً جديداً، بل يتم ذلك بفعل تدخل سلطة ذات طابع أيديولوجي تحاول محو السابق بوصفه قديماً، والثبت ذاتها بوصفها بديلاً. وقد سهل عمليات المحو والآليات الصناعية تلك ما سبقت الإشارة إليه من توحيد السلطتين الدينية والدنيوية، وهو ما أعطى للسلطة السياسية، ولأيديولوجيتها المسيطرة، قوة الإلزام، وحقق لها من ثم قلعة دائمة على إعادة بناء الذاكرة الثقافية.

شهدت المعابد والمسلات المصرية القديمة هذا الصراع الدائم بين المحو والآليات، لا على مستوى الأسرات الحاكمة فقط، بل على مستوى العصور الملكية داخل الأسرة الواحدة. وكان الصراع يحتمل كلها أصبح الكهنة، والآلهة الذين يخدمونهم، طرفاً في تلك الصراعات، فيقول الصراع إلى صراع بين الآلهة، ويفرض الآلهة الأولى أنشيدته وصلواته، نافيًا أنشيد الآلهة الأخرى وصلواتها. وهكذا صار البحث في تاريخ الثقافة المصرية القديمة، أو محاولة إعادة بناء تاريخها من الشذرات والمزق التي وصلت إليها، أمراً مرهقاً لا يصلح في أحسن الأحوال إلا إلى نتائج احتمالية. ومما له دلالة في هذا الصدد أن ما كتبه المؤرخون اليونان أو الرومان تمتد المصادر الأساسية لمعرفة التاريخ المصري القديم، دون المسجل على حوائط المعابد، أو المدون في المذونات المبروغرافية. ولا غرابة بعد ذلك كله أن يحدث الانقطاع المدروس على جميع المستويات بين تلك المرحلة من التاريخ وما تلاها، باستثناء ما وضعته الذاكرة الشعبية الجمعية من عادات وتقاليد وأعراف دخلت في بنية الثقافات التالية، وما زال بعضها حياً إلى اليوم.

إذاً انطلقنا إلى التاريخ العربي الإسلامي نجد أن الإسلام حل الأديان المتعددة في جزيرة العرب فاستبدل بالآلهة المتعددة الها واحداً، واستوعب اليهودية والمسيحية ككتلتها عن طريق الانتساب إلى النبي إبراهيم بشكل مباشر. وكانت الدعوة إلى الآلهة

الواحد تهدف إلى استبدال نظام الدولة العربية الموحدة بالنظام القبلي القائم على الصراع والتناحر، لذلك كان الآلهة الواحد، معبود الدولة الجديدة، هو إله إبراهيم الجد الأعلى للمرب أولاد إسماعيل. لكن الإسلام لم ينف التعددية القبلية تقياً كاملاً، بل احتفظ لها بأهم خصائصها الثقافية متمثلة في اللهجة الخاصة إلى درجة السماح بتعدد قراءات النص الديني - القرآن - ولقاء لسان كل قبيلة، وذلك فيما عرف به "الأحرف السبعة". وبعبارة أخرى يمكن القول أن الإسلام أراد إقامة الوحدة السياسية دون القفلة على التعددية الثقافية، وهي التعددية التي تم القضاء عليها لحساب قریش بعد أن استولت على الإسلام ذاته، وحولته لأيديولوجيتها الخاصة. وإذا استولت قریش على زمام الذاكرة العربية بدأ الصراع بين أبناء العمومة - وهو صراع له مرتكزاته الاجتماعية الاقتصادية لاشك في ذلك - بفعل فعله في عمليات المحو والآليات.

كانت عمليات المحو والآليات تلك تتم على جميع المستويات، على مستوى التاريخ كان انتحار الشعر ونسبه إلى مشاهير شعراء ما قبل الإسلام، نوعاً من تزوير الوثائق التاريخية لحساب هذا الطرف أو ذاك. وعلى مستوى الأدلة الدينية النصية كان مجال الحديث النبوي - الذي اعتبر مصدراً قانياً للمعرفة الدينية - يتسع للمرويات الموضوعة على لسان النبي (صلى الله عليه وسلم) حتى تضخم الأحاديث تضخماً أروع العلماء الذين يملأوا جهوداً مشكورة للتمييز بين الأصيل والمزائف. ولم ينج النص القرآن من آثار عمليات المحو والآليات تلك، فقد زعم الشيعة أن مصحف عثمان - وهو المصحف الموجود بين أهلنا اليوم - قد حيت منه عمداً كل النصوص الدالة على إمامة علي وعلى فضل أهل البيت على العرب والناس كافة. وقد لجأ الشيعة اثباتاً لحق امامهم ولحقهم في السلطة إلى الاتساع في استخدام آليات توليف النص العثاني، وذلك تمويهاً لما يزعمونه نصوصاً صريحة تم إخفاؤها ومحوها. هذا

بالطبع إلى جانب الكم الهائل من الأحاديث النبوية التي تروى عن أمتهم لآيات تلك الحقوق. ولم يكن الأمويون والعباسيون، في صراع كل منهم ضد العلويين، أو صراعهم ضد بعضهم البعض، بمنأى من القيام بجهد في تلك العمليات، ولا تذكر في هذا السياق عمليات نبش القبور والتخيل بالجلث وقتل الأبطال وخصاء الرجال بالإضافة إلى تحريم ذكر الأسماء على المنابر، ولو كان في رواية سند حديث.

وكما كان انتقال السلطة يتم بواسطة الصراع العسكري، كان انتقال الفكر من مرحلة إلى أخرى يتم بواسطة "الانقلاب". هكذا كان انتقال الحياة الفكرية من "النقل إلى العقل" وتبين نهج التفكير الاعتزالي بالانقلاب الذي قام به الخليفة المأمون بعد تغلبه عسكرياً على أخيه الأمين. ولذلك كان من السهل أن يحدث الانقلاب الفكري المضاد في عصر المتوكل من الاعتزالي إلى الأشعرية، المذهب الأيديولوجي الذي ما يزال سائداً حتى الآن لا في العالم العربي فحسب، بل في معظم أنحاء العالم الإسلامي. وبعد عصر الامبراطورية الإسلامية الكبرى وانقسام الدولة إلى دويلات ظل الصراع بين الأنظمة صراعاً حول السيطرة السياسية والمهمة الدينية في نفس الوقت، في شكل ادعاء الحق في الخلافة. وانحسم الصراع في النهاية لحساب الأتراك، وتبين الطغثانيون الخلافة الإسلامية، ذات الأيديولوجية المخرجة من أسبق فكرة وعقائدية متعددة إلى حد التناقض أحياناً. هكذا حدث التجاوز بين النسق الأشعري الكلامي، والنسق الصوفي العرفاني، والنسق الفلسفي الاشراقي، وتم محو النسق الاعتزالي الكلامي، والنسق الفلسفي العقلي، حيث انحصر الأول في ذاكرة الشيعة الزيدية في اليمن حتى تم العثور على مؤلفاتهم في منتصف القرن الحادي، عن طريق البعثة العلمية المصرية التي ترأس أعماها طه حسين. أما نسق التفكير الفلسفي العقلي فقد مثله مثل الارحامات

التجريبية العلمية، نسقا هامشيا، أفاقت منه أوروبا في بناء نهضتنا، وكان قد تم فيه نغيا شبه تام بالأيديولوجية الغزالية (نسبة لأبي حامد الغزالي المتوفى ٥٠٥ هـ).

وقد ظل طابع الانقلابات العسكرية للاستيلاء على السلطة السياسية، وما يفترون به من انقلابات فكرية للسيطرة على العقل والمهنة على الذاكرة، هو الطابع المهيمن على عملية انتقال السلطة في عالمنا العربي بعد زوال السيطرة المباشرة للاستعمار الأجنبي وحتى هذه اللحظة. وقد زاد من تعقيد المشكل ما أضافه التحدي الثقافي الأوربي من تناقض بين تيارين أساسيين يمتد أحدهما لمفهوم التقدم على الطريقة الأوربية، بينما يلوذ الثاني بمفهوم التقدم بالاسلام، أي بالعودة إلى المنابع الأولى لشخصيتنا الحضارية التاريخية. وقد أدى ذلك الموقف المعقد إلى حالة أشبه بحالة انقسام الشخصية تتبدى مظاهرها في أشكال متعددة: انقسام التعليم إلى نظامين التعليم الديني والتعليم المدني، وزاد الانقسام الآن بتقسيم التعليم المدني إلى تعليم أجنبي (مدارس أجنبية). وتعليم حكومي. ومن الطبيعي أن ظل هذا الانقسام أن يكون هناك تمييز ديفي اسلامي وتعليم ديفي مسيحي، ولا يكاد المسلم يعلم عن المسيحية الا ما يقوله الوعاظ وخطباء المساجد، ولا يكاد المسيحي بالمثل يعلم عن الاسلام الا ما يثبه أجهزة الاعلام، وما يقال في شبه سرية داخل المؤسسات المسيحية التي لا تجرؤ على المناقشة الحرة للاسلام بالقدر الذي تناقش به المسيحية في أروقة المساجد وعلى المنابر. هكذا تتحول المعرفة الدينية إلى معرفة سرية غنوصية، خاصة اذا اتصل الأمر بالدين المسيحي في مصر. ويتجاوز الأمر ذلك إلى أن يسقط تاريخ مصر المسيحية من مقررات التعليم سقوطا شبه كامل، وكأنه تاريخ أمة غير الأمة المصرية. ولم يدرك أحد حتى الآن أن وجود جامعة حكومية، هي جامعة الأزهر، لا يقبل فيها الطلاب المسيحيون حتى في الكليات العلمية.

كالمطبخ والتجارة واللفات - أمر يتعارض مع الدستور والقانون الذي يقر تكافؤ فرص التعليم بين المواطنين. وحين انشئت الجامعة المصرية - جامعة القاهرة - انشئت جامعة مدنية بكل كلياتها وأقسامها، لكنها الآن تضم كلية دار العلوم التي لا تقبل الا المسلمين. ورغم أن قسم اللغة العربية في كلية الآداب لا يفرق في قواعد القبول فيه بين الطلاب على أساس الدين، فقد لوحظ أخيرا اسحاجم الطلاب المسيحيين عن الالتحاق به.

وليس انقسام التعليم هو المظهر الوحيد لانقسام الشخصية الوطنية، وإن كان هو المظهر البارز، فهناك العديد من المظاهر الأخرى التي يطول بنا أمر تعدادها، ونظرة واحدة إلى الشارع المصري في مدينة القاهرة يبرز كم التناقض المائل على جميع المستويات، بدءا من الأزياء ووسائل الانتقال (تجاوز المرسيدس مع الدواب) إلى تفاوت لغة الخطاب. ومعنى ذلك كله أن عمليات المحو والازالة بوسائل الخطاب الأيديولوجي السلطوي لا تؤدي الا إلى الخفوت الظاهر، الأمر الذي يخلف اختلافا جليا عن عمليات التفتي الجندلي الطبيعية، العمليات التي لا تؤدي إلى تحاور الظواهر والأنساق الفكرية. وباقتلاب سلطوى آخر، ينطلق خطاب أيديولوجي آخر، يقوم بإظهار المضمهر واضهار الظاهر، وتظل الذاكرة بحب هذه العمليات المستمرة من الاستدعاء والكبت، ويصبح من السهل تزيفها، وتزييف التاريخ كله من ثم. هكذا يبدأ التاريخ دائما من نقطة الصفر على المستوى السياسي. وتتوقف الذاكرة عن ممارسة فعاليتها الحرة على المستوى الثقافي. ولا خلاص من هذا الموقف، ولا استعادة للذاكرة الا بالاكترار بالتمعية السياسية والفكرية، وترسيخ مبدأ الصراع الحر الخلاق بين الاتجاهات المتعددة، والتحول من نظام الوئب على السلطة إلى نظام التداول الديمقراطي الحق.

ولابد من التنبه في النهاية إلى خطر أيديولوجية "الوسطية" التي يروج لها البعض الآن ويعود بتاريخها إلى مراحل التكوين الاسلامي لحضارتنا ولثقافتنا. ويتضاوت خطاب طرح هذه الأيديولوجية بين الفيلسوف (زكي نجيب محمود) والأديب (عبد الحميد ابراهيم) والديني الاعلامي وغير الاعلامي، فضلا عن الخطاب السياسي. ويقترن هذه الوسطية في كل انماط الخطاب المشار إليها مفهوم أننا أمة من طراز لا يصلح لها ما يصلح لغيرها من مؤسسات اجتماعية أو سياسية، فضلا عن الأنساق الفكرية التي عندنا منها ما يكفينا وزيادة. وتتبدى خطورة تلك الوسطية في أنها تنكر للتعددية، وتسمى إلى الغلاء الصراع بالأيام بالتوازن والاعتدال الذي لا يعطي الغلبة لجاناب على آخر. انها التنفقية الأيديولوجية التي يمكن لأي جماعة تستولى على السلطة السياسية بالانقلاب العسكري أن تستخدمها ضد كل الجهات الأخرى، ويصبح الاهتمام بالطرف أو بأحداث الفتنة، أو بالشغب والتشويش والتشوش، وإتهامات جاهزة دائما لكبت المعارضة وقمعها.

وإذا كانت الثقافة / التنمية وجهان لعملة واحدة، فهل يتصور أحداث تنمية حققة دون اجماع اجتماعي، وكيف تتحقق التنمية في غياب القطاع الأكبر من الشعب موضوع التنمية وهدفها. ولا يمكن بالمثل الحديث عن ثقافة حقيقية دون الحد الأدنى من التجانس الفكري الذي لا يلغى التعدد ولا يقيفه. وبدون هذا الحد الأدنى من التجانس لا ينطبق الاجماع اللازم للتخطيط للتنمية ولا لتحقيقها. ومن يتم ذلك كله الا بتحرير العقل من سلطى: النصوص الدينية والسلطة السياسية، وتحرير الذاكرة من عمليات المحو والايات الأيديولوجية، أي بتحرير الثقافة من عوائق النمو، أي بتنميتها. هكذا تتبدى أي شبهة للتناقص أو التبالغ حين نتحدث عن تنمية الثقافة وعن ثقافة التنمية بوصفها مفهوما واحدا لا مفهومان متقابلان



هذه الثقافة من خلال الأسرة والمدرسة والمسجد أو الكنيسة وكذلك من خلال وسائل الاتصال (٥).

ويمكن التمييز بين ثلاث مستويات ثقافية مختلفة وهي الثقافة الراقية أو العالية والثقافة الجماهيرية والفن الشعبي فالثقافة الراقية أو العالية هي الثقافة التي تثير إلى العمل الدؤوب الذي تقدمه للموهبة العظيمة أو المبرّية وهي العمل الذي يحاول أن يصل إلى أقصى درجة من أجل الفن هذا العمل تصفّه الصفوة الثقافية أو تحت إشراف هذه الصفوة في مجالات المختلفة .

أما الثقافة الجماهيرية فهي تثير إلى الإنتاج الثقافي الذي يقدم إلى جمهور وسائل الاتصال الجماهيرية المعروف بالمجتمع الجماهيري Mass society وقد استمدت الثقافة الجماهيرية مضمونها من ثقافة الصفوة وقبل انتشار وسائل الاتصال الجماهيرية في القرن التاسع عشر منفصلة تماماً عن الثقافة الشعبية ولكن الثقافة الجماهيرية التي استمدت مضمونها من ثقافة الصفوة والثقافة الشعبية أصبحت تختلف تماماً عن هاتين الثقافتين فالثقافة الشعبية كانت حتى قيام الثورة الصناعية ثقافة الجماهير العادية التي تنفصل عن الثقافة الريفية وكانت تلك الثقافة الشعبية تأثر من إعراق الجماعة تعبر بتلقائية أصليه عن احساسات أفراد الجماعة دون أن يتأثروا بالثقافة الريفية التي لا تناسب واحتياجاتهم الخاصة .

أما الفن الشعبي فيقصد به الموهبة الطبيعية عند الشخص العادي الذي ينتمي إلى الطبقات الشعبية ويتم التعبير عنها بالأغاني الشعبية والرقص الشعبي والرسوم البدائية وما شابه ذلك (٦).

والثقافة الجماهيرية جاءت مفروضة من أعلى وقام بصياغتها القائمون بالاتصال الذين يستخدمون النظام السياسي السائد لفرض سيطرتهم السياسية على الجماهير من خلال الأنماط الفكرية المروجة .

وكان فصل الثقافة الشعبية عن الثقافة العليا قبل ظهور الاتصال

الجماهيرى تتفق مع الخط الأجناسى الحاد الذى رسم فى وقت ما ليفصل بين أفراد الشعب والطبقات الأرستقراطية وقد عملت الديمقراطية السياسية إلى تحطيم الجدار الذى يفصل بين الثقافة الريفية والثقافة الشعبية وأصبحت وسيلتها إلى ذلك هي الثقافة الجماهيرية وقد خلطت الثقافة الجماهيرية بين الثقافات وخلقت ما يمكن أن يسمى بالثقافة المتألفة هذا التآلف يمكن أن يرفع من مستوى الثقافة الجماهيرية كما أنه يمكن أن يزيد لها هبوطاً وهذا يتوقف على عدة عوامل في مقدمتها قرب المسافة أو بعدها بين ثقافتى الصفوة والغالبية وكذلك السياسة الثقافية في المجتمع فإذا كانت السياسة الثقافية تهدف لتقديم ما يرضى الأذواق الحالية للجماهير وإشاعة السطحية وقتل التفكير ادى ذلك إلى هبوط إعادة الثقافة المقدمة للجماهير وحينما تعتمد السياسة الثقافية إلى رفع المستوى الفكرى وإيقاظ العقول تقدم للجماهير ثقافة هادئة ترقى بمستوى الأذواق وتحاطب عقولهم وعواطفهم وبذلك ينتشر الفن الراقى ويرفع مستوى الاداء الفني وهذا يؤدي إلى ارتفاع مستوى الذوق العام بين الجماهير .

أما عن دور وسائل الاتصال في التنمية الثقافية فإن وسائل الاتصال عليها أن تتجه أول ما تتجه إلى الجماهير التي طال حرمانها والتي يقع عليها العبء الأكبر في الإنتاج وتصبو إلى إسقاط التخلف كما عليها أن تستشرف غداً أفضل ونظرة مستقبلية تدفع إلى توجيه الثقافة لبناء جيل جديد أكثر وعياً وإداركا لسؤاليات .

وعليها أيضاً تحقيق اتصال جماهيري وشخصي تنمو بهدف إلى التغير السلوكي لا مجرد تحصيل أفكار ومعارف على سبيل الترف العقل واللمعة الذاتية .

كما يجب أن تشمل خطط وسائل الاتصال وبرامجها الجوانب التعليمية التي تنمي المعارف العامة وأبرز المهارات في المجتمع .

وعلى وسائل الاتصال أن تعزز حركة الثقافة الجماهيرية وتمكنها من الوصول

بالخدمة الثقافية في مدن ومراكز وقرى مصر والتنمية الثقافية يمكن أن تتم من خلال وسائل الاتصال فالتعرض لوسائل الاتصال يؤدي إلى إثارة وعي الأفراد ويحث على أحداث عمليات التغيير وبالتالي يؤدي إلى المشاركة والمساهمة وإيجاد الحلول المناسبة للمجتمع الذي يعيشون فيه وخلق روح تعاونية بين المجتمع (٧).

كما أن لوسائل الاتصال دوراً كبيراً في تطوير الشخصية الأساسية من الجمود إلى الحركة ومن التقليد إلى التقدم ومن التواكل إلى الأقدام فالمحور الأساسي في التنمية الثقافية هم الناس أنفسهم بأفكارهم وتصوراتهم وقيمهم ولا شك أن الأطار الثقافي هو الذي يخلق أيديولوجية الأمة بكل ما فيها من نظرة إلى الماضي والحاضر (٨).

ومسئولية وسائل الاتصال الجماهيرية لا تقتصر على تقديم الثقافة الجماهيرية التي خلقتها وسائل الاتصال بحكم مخاطبتها للمتلقي وهي الثقافة الجماهيرية فمن المعروف أن وسائل الاتصال الجماهيرية تخاطب بالأضلاع إلى الجمهور العام أو ما يسمى بالمجتمع الجماهيري قطاعا للثقافة ثقافة عالية تتحمل أيضاً مسئولية اشباع جزء أساسي من احتياجات هذا القطاع بما تقدمه من برامج أدبية وفنية وعلمية جيدة الأعداد رفيعة المستوى .

كما أن مسئولية وسائل الاتصال الجماهيرية في تقديم الفن الشعبي وإحياء التراث الشعبي ينبغي أن تنال الرعاية والاهتمام (٩).

## دور وسائل الاتصال في تأكيد الهوية الثقافية

إن مصطلح الهوية الثقافية يميل في العالم الثالث على الجزر القوي الذي شاع أثناء الكفاح ضد الاستعمار ويعز من مصطلح الهوية وجود ثقافة خاصة بكل أمة من خلال مجموع ملامح مميزة مادية وفكرية وروحية تميز مجتمعة أو مجموعة اجتماعية مما يعز من خصوصية القيم الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية (١٠).



ويمكن القول ان الثقافة متج  
جابهري او سرورية تجسد حصاد عمل  
الجاهير ومحاولتها لتطوير وجوها بما  
تحويه هذه الثقافة من تصورات وافكار  
وقيم ولذا فالثقافة تلعب دورا هاما في  
الخلفية التاريخية للوعي الجاهيري ولاها  
تلعب هذا الدور فمن الاهمية بمكان عند  
الحديث عن مسأله الهوية الثقافية او  
الثقافة الجاهيرية الوطنية والقومية  
كمطلب لفهم الوعي الجاهيري وتمييزه  
وانضاجه ان نميز بين عناصر ومكونات  
الثقافة القومية التي كونتها الجاهير في  
سيرة صراعها ونضالها وبين تلك  
العناصر والرموز الثقافية التي فرضت  
على الجاهير وقبلتها او رفضتها بقصد  
تزييف وعيها لتكريس الأوضاع القائمة  
والحفاظة عليها .

كما ان استخدام وسائل الاتصال من  
جانب التنمية الوطنية التي لا تزال  
تتطلع الى الغرب كنموذج للتقدم  
الحضارى والسياسى وذلك التواصل مع  
المجموعات الأخرى والتنمية المحلية  
والعالم المتقدم لأغراض الجاهير الشعبية  
للاوضاع السائدة يؤدى الى الحاق  
الضرر بالثقافة القومية لشعوب العالم  
الثالث ولتصحيح الاغتراب الثقافى  
لدهم . فالتطور الهائل لوسائل  
الاتصال العالمية الذى لم يدع امام  
الشعوب اية فرصة للصمود أمام القيم  
الغربية (١١) وقد يؤدى ذلك الى تفكيك  
الثقافات المحلية وتفتيت الثقافات  
القومية فالانتشار المكثف لوسائل  
السميه والبرصيه واسطره التاكسي  
يؤكد تفوق قيم التنمية في البلدان النامية  
مما جعل الحفاظ على الثقافات وصيانتها  
أمرأ حيويا والشعوب التي تثبت عجزها  
عن تطوير ثقافتها القومية تبعا للفتيات  
الجديدة والاتصال وفى انماط التعبير  
سنشهد تفكك الثقافة القومية ويضى ان  
يؤدى تركيز الوسائل الثقافية بين ايدى  
التنمية الاجنبية الى تكوين ثقافتين  
متنافستين ثقافة التنمية وثقافة  
جاهيرية . كما ان ادخال وسائل  
الاتصال في حياة الجاهير خاصة الريفية  
كثيراً ما يؤدى الى زعزعة عادات ترجع  
الى مئات السنين وعمراسات حضارية

تكونت عبر الزمن فلقد استطاعت  
وسائل الاتصال ان تخدم سبلا جديدة  
للوصول الى جماهير اوسع  
والواقع ان وسائل الاتصال  
الجاهيرية أصبحت اداة لصياغة الثقافة  
الجاهيرية فهي تستعمل كقنوات لنقل  
المضامين الثقافية التي تشرت بها بالفعل  
خلالها البناء الاجتماعي والتي تستخذ  
لنفسها مظهرا جاهيريا ولذا على  
واضعى السياسات الثقافية تشجيع  
الأعلام بالثقافة الجاهيرية والتعرف على  
الأدب الشعبي الشفاهى المجهول  
للوائل المتوارث بين الجاهير والذى  
لخصت فيه الجاهير ادبا وتاريخها  
وتجارب صيانتها ولقد أصبح من المهم  
معرفة الهوية الثقافية الجاهيرية من  
خلال تحليل الدراسات الخاصة بالأدب  
الشعبي للجاهير مثل الأغانى الجاهية  
كالوال والروايات الشعبية والمسرحة  
الشعبي (١٢) .

## دراسات تحليلية عن دور وسائل الاتصال في التنمية الثقافية في المجتمع العربى

لقد أجرى محمد جاهد الدين طاهر  
(١٣) دراسة عن البرامج الثقافية في  
الأذاعة وحدها بأنها التي تنحصر  
بالمعنوان والأدب والعلوم عن طريق  
تقديمها او التعريف بها وتقديمها فرسالة  
الأذاعة في تناول التنمية الثقافية هي  
تقديم منجزات الفن والأدب والعلوم  
لجاهير الشعب المختلفة بأسلوب فعال  
ولقد أثبتت الدراسة ان هناك تضييقا في  
الألقا من امكانيات الأذاعة لخلق صيغ  
فنية متميزة تجلب الانتباه الى البرامج  
الثقافية .

وقامت سهر سيد احمد جاد بدراسة  
ايضا عن البرامج الثقافية في الأذاعة  
المسموعة وهي دراسة مقارنة بين  
البرامج العام وصوت العرب وبلدت  
الأحصاءات على ان البرامج الثقافية في  
البرامج العام وصوت العرب اقل  
بالمقارنة مع البرامج الترفيهية والبرامج  
السياسية ففي البرنامج العام بلغت  
نسبة البرامج الثقافية ١٠,٢٢ ٪ في  
حين بلغت نسبة البرامج الترفيهية

٤٦,٣١ ٪ . (١٤) وحال محمد نبيل  
عبد طلب (١٥) المضمون الثقافى  
والعمل في البرنامج الثقافى حيث اتضح  
له ان الموسيقى الأجنبية بلغت ٨٨,٧ ٪  
من جملة المساحة الزمنية المخصصة  
للموسيقى في البرنامج الثانى في الوقت  
الذى ملئت فيه الموسيقى العربية  
١١,٣ ٪ وهذا يوضح ان الموسيقى  
تحتاج الى مزيد من اهتمام البرنامج الثانى  
كما ان المسرحيات والتسجيلات الأذاعية  
تمثل ١٤,٦٩ ٪ من جملة زمن عينة  
الدراسة واحتلت المرتبة الأولى بين بقية  
المواد من حيث للمساحة الزمنية  
المخصصة لها ورغم ذلك فقد كانت  
معظم هذه المساحة مخصصة لأعمال  
مسرحية اجنبية وتستخدم البرنامج اللغة  
الفصحى بنسبة ٥٦,٨١ ٪ والموسيقى  
تمثل ٥٩,٥ ٪ من جملة البرامج وكانت  
معظم البرامج تبث على شكل حديث  
مباشر .

ولقد قامت سهر سيد احمد بدراسة  
البرامج الثقافية في تلفزيون جمهورية  
مصر العربية وأهم نتائج الدراسة ان  
البرامج الثقافية التي تدور موضوعاتها  
حول المعارف العامة بلغت نسبتها  
٢٤,١٢ ٪ من مجموع الموضوعات التي  
اجريت عليها الدراسات وتتضمن هذه  
النسبة تقديم المعلومات العامة وتاريخ  
أعلام الفكر والتعريف بالكتب  
والأحداث الثقافية والأثار ولا يتعدى  
نسبة البرامج الثقافية التي تهتم بالأدب  
وفنونه ونقائصها ٩,٧٥ ٪ من موضوعات  
البرامج الثقافية التي اجريت عليها  
الدراسة ولما كانت تلك الموضوعات هي  
التي تصور الحياة الثقافية من خلال  
التراث الأدبى القديم والحديث فان هذه  
النسبة لا تتناسب مع اهمية ومكانة  
موضوعات الثقافة الايدية التي تشارك في  
تكوين الانسان المعاصر (١٦) .

ولقد قامت الدكتور مرهان حسين  
الحلواني بدراسة عن الثقافة الريفية  
والثقافة الجاهيرية في برامج التلفزيون  
المصري وهي تتعرض لمشكلة قومية  
الاولى مشربلة التلفزيون المصري  
كوسيلة اتصال جاهيرية تجاه الثقافة .  
اي هل التلفزيون المصري عليه ان يولى  
اهتماما كبيرا للثقافة الجاهيرية ونبذ ثقافة

التنمية في ظل ظروف المجتمع المصري كدولة نامية وقد اختلفت الآراء حول دور التلفزيون ومثليته في هذا الصدد فهناك رأى يؤيد العمل من أجل نبذ ثقافة التنمية والأفهام إلى الثقافة الجماهيرية إذا احسن استخدامها بأسلوب علمي وواقعي وذلك لأن ثقافة الجماهير يحتم عليها تأكيد انسانية المواطن وإخراجه من برائن الجهل والتخلف والأمية .

ولكن الرأى الأرجح ان الثقافتان الرفيعة والجماهيرية مطلوبتان من أجل ارتفاع المجتمع وتقدمه .

ولقد قامت بتحليل مضمون البرامج الثقافية في التلفزيون المصري وأسفرت نتائج الدراسة ان المساحة الزمنية التي شغلها برامج الفنون والآداب التي تندرج تحت مجموعة البرامج الثقافية في القناة الأولى نسبة ٣,٧٧ ٪ من المساحة الكلية للقناة الأولى بينما القناة الثانية فقد احتلت البرامج الثقافية نسبة ٧,٧٦ ٪ للمساحة الكلية للقناة الثانية ويتضح من هذا صالة المساحة الزمنية المخصصة للبرامج الثقافية على القناتين (١٧) .

ولدت نتائج الدراسات بأن الدراما السينيائية الأجنبية قد حظيت بالنصيب الأكبر من المساحة الزمنية بالنسبة للقناتين فلقد بلغت المساحة الزمنية للدراسة السينيائية والأجنبية على القناة الأولى نسبة ٦٤,٣ ٪ من المجموع الكلي الذي بلغ ٣٦,٣٥ ٪ اما القناة الثانية فكان نصيبها نسبة ٣٨,٨ ٪ من المجموع الكلي الذي بلغ ٦٦,٢٢ ٪ .

اما بخصوص مجال التغطية فجميع موضوعات الدراسة السينيائية على كلا القناتين كان مجال تغطيتها الولايات المتحدة الأمريكية وهذا يظهر ان مضمون الثقافة مرتبط بالمواد الأجنبية .

وأخيرا لا بد من الأخذ في الاعتبار حين التحدث عن دور وسائل الاتصال في التنمية الثقافية ان وسيلة الاتصال الحديث تقوم على صياغة المعلومات صياغة تمنح للتبسيط الذي يضمن قبولها وفهمها بين الملايين من كافة

المشاهدين والسامعين والقارئون ولكن هذا النهج القائم على التبسيط والتنميط في صياغة المعلومات يمكن ان يؤدي إلى نشيط الفكر المستقل وإشاعة النمطية في الذوق والفهم والسلوك كما يمكن ان يؤدي لخفض مستويات التفكير بين الملحق إضافة لتشجيع روح السلبية ولمواجهة ذلك ينبغي على القائمين بالاتصال ان يتخذ ما يلزم لتشجيع المشاركة الفاعلة في الانشطة الثقافية والفكرية .

وبلاحظ ايضا ان معظم القائمين بالاتصال في البلاد العربية من القطاعات او الأندية في الزاء وعنى آخر البروجوازية او السائرة في درب التبرج وتبعاً لذلك فان وسائل الاتصال المتوزع قيادتها اليهم تنجح الى ترك امراها كليه لهم لخدمة مصالح القطاعات الأجنبية التي ينشوبون اليها اصلا او تطلعا ولذا على القائمين بالاتصال توجيه وسائل الاتصال بحيث ترتبط ارتباطا عكسيا بفضايا الوطن وقيمة الثقافة وتوجهاته الحضارية بحيث تقدم مصالح الشعب كله خاصة الفقراء والريفيين وفي نفس الوقت إلى تظل قيمه متفحصة على ثقافات الأمم الأخرى وحضاراتها متفاعله معها ولكن بدون اى تبعية (١٨) ان ثمة حاجة ملحة لاعطاء اولوية قصوى لعملية التخطيط ورسم السياسات في مجال الاتصال والتنمية الثقافية بحيث تصبح وسائل الاتصال موجهة للتصدي للفوز الثقافي وفقدان الهوية .

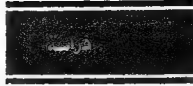
## الهوامش

- ١ - د. مظهر عبد الرحيم الطيب دور صناع القرار السياسي في صياغة وتحديد العلاقة بين وسائل الاعلام والهوية الثقافية في مجلة النيل القاهرة : احيية العامة للاستعلامات يناير ١٩٨٩ ، عدد ٣٥ السنة التاسعة ص ٨٢ - ٨٧ .
- ٢ - الحلقة الدراسية الثالثة لبحوث الاعلام والثقافة التقرير الختامي القاهرة : المركز القومي للبحوث الأجنبية والجنتائية ١٩٨٣ ص ٥٣ .

- ٣ - د. نادية حسن سالم وأخرون اثر التعاون بين وسائل الاعلام واجهزة الخدمات في التنمية الريفية القاهرة : المركز القومي للبحوث الأجنبية والجنتائية ، ١٩٨١ ، ص ١٨ - ١٩ .
- ٤ - د. على عجوة دراسات في العلاقات العامة والاعلام القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٦ .
- ٥ - المرجع السابق ص ١٩٨ .
- ٦ - المرجع السابق ص ١٥٤ - ٥٥ .

- ٧ - محمود سعيد محمود - منهجية تقويم الثقافة الجماهيرية في ندوة منهجية تقويم السياسات الأجنبية في مصر القاهرة : المركز القومي للبحوث الأجنبية والجنتائية ١٣ - ١٥ ابريل ١٩٨٨ ، ص ٢٣٥ - ٢٣٦ .
- ٨ - د. ابراهيم امام : الاعلام والاتصال بالجماهير القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٦٩ ص ٤١٠ .
- ٩ - د. على عجوة مرجع سابق - ص ١٥٥ .
- ١٠ - د. برهان غليون الهوية والثقافة والسياسات الثقافية في البلدان النابعة . مجلة الفكر العربي المعاصر بيروت : مركز الأمان القومي عدد ١٧ : كانون الأول وكانون الثال : ١٩٨٢ ، ص ١٧ - ٢٩ .
- ١١ - عبد الباسط عبد المعطى الوعى التنموى العربي القاهرة : دار للوقف العربي - ١٩٨٣ ، ص ٥٧ - ٥٨ .
- ١٢ - شون الجدايد اصوات مقددة وعالم واحد باريس - ابونسكور ١٩٨١ ص ٣٣٨ - ٣٦٠ .
- ١٣ - مرهان حسين الحلواني الثقافة الريفية والثقافة الجماهيرية وبرايمج التلفزيون المصري رسالة وزارة كلية الاعلام جامعة القاهرة ١٩٨٨ ، ص ١٤ - المرجع السابق ص ١٣ .
- ١٤ - المرجع السابق ص ١٥ .
- ١٦ - المرجع السابق ص ١٦ .
- ١٧ - المرجع السابق ص ٤٣٤ - ٤٣٥ .

- ١٨ - د. مدثر عبد الرحيم الطيب مرجع سابق ص ٨٢ .



# التنمية الثقافية وازدهار الإبداع

د. مصرى عبد الحميد جنوره

## مقدمة :

حين نتحدث عن التنمية الثقافية فلا بد أن يكون واضحاً في ذهن من البداية ما هو المقصود بكلمة ثقافة ومصطلح تنمية حتى نتأكد من الربط بين هذه التنمية الثقافية وبين ما نزعهم من ازدهار للإبداع .

كلمة ثقافة Culture كلمة لها استخدامات متعددة ، وهي تشير ضمن ما تشير إليه إلى مجموع المعارف والمهارات والتي تمثل بالنسبة للفرد ( وبالنسبة للمجاعة أيضاً ) أطارا مرجعيا يوجه سلوكه في الاتجاه الذى يتسق مع هذا النسق للمعرف المكتسب .

وهذا المعنى هل وجه العموم لا يبعد كثيرا عن الاستخدام الأنثروبولوجي للكلمة والذي يشير إلى الثقافة باعتبارها محصلة التراث الذهنى الموروث من عادات وتقاليد وقيم وأفكار والمجاعات

بين جماعة من المجتمعات ، هذا بالإضافة إلى الجانب المادى المتمثل في المنشآت والمؤسسات والأدوات .. الخ التى هي نتاج لتلك الثقافة الذهنية أو مواكبة لوجودها ومؤثرة فيها ومتأثرة بها أيضا .

ولا نريد أن ندخل في جدل أكاديمي حول كلمة ثقافة وكلمة حضارة فالكلتان تستخدمان بالتبادل لتشير إحداها إلى ما تشير إليه الكلمة الأخرى ، مما أوضحناه في السطور السابقة ، وإن كان هناك من الباحثين من يفضل استخدام كلمة حضارة للإشارة بها إلى الجانب المادى من كيان الجماعة والمجتمع .

وعل وجه العموم فنحن أميل إلى استخدام مصطلح الثقافة للإشارة إلى جملة المكتسبات والموروثات للمعرفة الشائعة بين أفراد جماعة من المجتمعات بما تملكه من أطرا ذات توجيهي هل سلوك الفرد وسلوك الجماعة ، وغير خلاف بالطبع أن الجانب المادى من اللجوات

الإنسانية المتمثل في الآلات والأجهزة والمؤسسات ... الخ ذو علاقة جدلية واضحة بالجانب الروحى أو الذهنى أو للمعرفى الموجه لحركة الجماعة (١) .

هذا هو المقصود بكلمة ثقافة ، فما هو المقصود بكلمة تنمية ؟

يلعب التعريف القاموسى لكلمة تنمية Development

( كما ورد في قاموس العلوم السلوكية لبنجامين وويلان (٩٧٣) )

إلى أنها تشير إلى ( حدوث ) المزيد من التعقيد Complexity أو التنظيم Organization أو هما معا لعملية ما من العمليات أو لبناء ما من الأبنية أو لها معا .

( أنظر : (B.B. Wozman (1973) Dictionary of Behavioral Science Nostrabd, New York .

وربما كان من الضروري من أجل

المزيد من الوضوح أن أقدم بين يدي  
(قارئي نبذة مختصرة عن دراسة كلفني  
المركز القومي للبحوث الاجتماعية  
والجنائية بأجرائها)<sup>١</sup>، وكان هدف  
الدراسة هو الكشف عن الأنماط المرتبة  
على تعرض الأطفال ما بين أعمار ٦،  
١٢ سنة لتلقي المواد (الثقافية) التي  
تبثها وسائل الاتصال الجماهيرية. (٢)

حددنا الهدف من البداية كما هو واضح ثم انجهدنا الى تحديد وسائل الاتصال الجماهيرية واستقر رأى هيئة البحث على أن تكون هي الاذاعة والتلفزيون والصحف والمجلات والكتب والمسرح والسينما والكايسيت والفيديو الكاسيت .

وكانت المفاجأة أن وجدنا أن غالبية أفراد السينة (حوالي ١٠٠٠ تلميذ وتلميذة) يتعمرون لتأثير التلفزيون، ثم الإذاعة ثم السينما، ثم القرعة ثم المسرح، وبعد ذلك يأتي الكاسيت (أما الفيديو كاسيت فلم يكن قد انتشر بعد بالصورة الوافية التي انتشر بها بعد ذلك).... هذا من حجم التعرض لأدوات الاتصال، أما من حجم التلقي فقد وجدنا أيضا أن التلفزيون هو صاحب أكبر تأثير.. ولكن في أي اتجاه؟ فك أي القضية التي تطلح منا في وقت.

لقد اتضح من هذه الدراسة ومن العديد من الدراسات كذلك أن الأطفال الذين يشاهدون التلفزيون كثيراً ما يصابون بالسلبية، ولا يحاولون القيام بعمل جيد في الحبال، في الحلق مرور الوقت يصابون بفقر الخيال، والعجز عن التهور وهو الأمر الذي يؤثر سلباً على طاقاتهم الإبداعية، على عكس الأمر في القراءة خاصة إذا كانت لهالة المفرومة مما تحاول أن تستخرج خيالات الخلق وتستثير تفكيره وتستفز ذاكرته.

ان المؤشرات من مجلة الدراسات التي أجريتها ، وأجراها غيرنا من الباحثين في الوطن وفي العالم العربي تدل بما لا يدع مجالا للشك على أن وسائل الاتصال الجماهيرية بما تملكه من سطوة تأثيرية بالغة لها أكبر الأثر في تشكيل

سلوك الجماعة وتنظيم سلوك الفرد الذي يتبنى الى تلك الجماعة ، ولا يخفى على احد ان وسائل الاتصال التي تعمل في المجتمع العربي ، تكون بالاتي هي المسؤلة عن تشكيل الأطر المرجعية لسلوك الأفراد والجماعات المتوزين هذا المجتمع ، أي ان ثقافة المجتمع أصبحت في جانب كبير منها مرتبطة بدرجة أو بأخرى بما يمكن أن تقدمه وسائل الاتصال الجماهيرية بعد أن أصبحت من أهم روافد تقديم للمعرفة سواء كان هذا التقديم بشكل منظم أو بشكل تلقائي غير موجه .

وربما يساهل مسائل عن دور الأسرة  
وجامعات الاقربان في تقديم المعرفة  
والحكمة من خلال ما يعرف باسم  
الطبيع أو النشئة الاجتماعية .  
Socialization والجماع هو أن هذا الدور  
موجود ، ولكن لدينا من المبررات  
ما يجعلنا نقرر ، وبدرجة عالية من  
الثقة ، أن دور الأسرة والجماعات  
الاجتماعية المحيطة بالفرد ( سواء كانت  
جماعات اقربان أو وفاق أو زعامة أو غير  
ذلك ) بدأ يتراجع بعد أن أصبح المحك  
الاساسي للجميع هو ما يتفقونه من  
خلال وسائل الاتصال الجبراميرى  
فالأمر لا سبيل المثال كجبراميرى  
وصغيره ما يملكون حول التلفزيون أغلب  
ساعات الليل ، كما أن جماعات الاقربان  
والوفاق يتكسبون الجانب الأكبر من  
تقاضيهم الطائفة ، من خلال ما تقدمه  
الاساليب الاتصال الموجودة في المجتمع .

هذا بالإضافة إلى الثقافة الوافدة عبر الأفلام الأجنبية التي أصبحت كالوباء المتحرك بكثافة وإصرار على أرض الواقع العربي، مما يختلف من آثاره في معظمها آثار سلبية. على نوع القيم والاتجاهات التي يعتنقها أفراد المجتمع وخاصة جيل الناشئة والشباب.

والأمر المؤسف هو أن القراءة كقناة من قنوات التثقيف ذات الأهمية البارزة قد تراجع دورها في السنوات الأخيرة ليحل محلها الفيديو والتلفزيون والسينما الهابطة ، كما أن المسرح الرشيد تراجع ليحل محله ما يطلق عليه اسم القطاع الخاص والمسرح في تقديرنا برى ما يقدمه هذا القطاع من أحوال لا يمكن

وصفها بأنها تنتمي إلى أى نوع من أنواع الفن المقبول .

غاية القول أن وسائل الاتصال الجماهيرية أصبحت ذات اليد الطولى في تنشئة الأبناء ، وبالتالي لها دورها المهم في تشكيل أطهرهم الرجعية ( أى الأنماط الثقافية التى يتشبعون لها ويعملون بمقتضاها ) وكما هو واضح فإن ما تقدمه تلك الوسائل في جانب كبير منه ، أو تغفل عنه في الجانب الآخر من ردهه ، وبخاصة ، وبالتالي فإن ما يترب عليه من سلوك لا يمكن أن يكون سلوكا راقيا .

### الثقافة المصرية ورواها:

وربما يتساءل متسائل عن الروافد التي تحمّل المواطن المصري بالثقافة ، وهل هي كلها ما يمكن أن يتم التحكم فيه ؟

الثقافة المصرية ذات مصادر وروافد متعددة ، فهناك الموروث الذي تتوارثه الأجيال من خلال عملية التنشئة الاجتماعية بقنواتها المتعددة وهو ما يتمثل في العادات والتقاليد والقيم والمخاطب السلوك في مواقف الحياة المختلفة ، وهناك مؤسسات التعليم المختلفة ومنها ما هو تابع للدولة ومنها ما ينتمي إلى جهات أخرى كعض كعض المؤسسات الدينية ، والمراكز الثقافية الأجنبية ، وبعض المؤسسات التعليمية الخاصة .

هناك بعد ذلك وسائل الاتصال الجماهيرية التابعة للدولة، ومنها ما هو تابع لوزارة الاعلام وما يتبع وزارة الثقافة، وبالإضافة إلى المؤسسات الصحفية ذات الاستقلال النسبي والتي يشرف عليها أما مجلس الشورى أو الأحزاب السياسية.

وربما يضاف إلى كل ذلك بعض مؤسسات النشر الخاصة التي تنتمي إلى بعض المؤسسات والهيئات أو الأفراد ، والتي تمارس عملية النشر لتصدر عنها المطبوعات المختلفة سواء كانت إصداراتها مطبوعة في مصر أو مستوردة من الخارج .

هذه هي روافد الثقافة الشرعية أو المصرح بها ، وهناك بالإضافة إلى كل هذه الروافد روافد أخرى قد تكون

خصائصها من الثقافات الأكثر قوة  
وتأثيراً .



## الثقافة والإبداع

Culture and Creativity

أشرنا في الصفحات السابقة إلى مفهوم الثقافة بداية من معنى الكلمة وروافد الثقافة وأساليب اكتسابها إلى أن وصلنا إلى الثقافة بين الخصوصية والعمومية بلغة بثقافة الفرد وانتهاء بالثقافة العالمية .

والآن ما هي العلاقة بين الثقافة والإبداع ؟

قد يكون من الضروري في البداية أن يكرر بين يدي القارئ بلغة مختصرة عن مفهوم الإبداع ، وما هو المقصود في هذا السياق .

يشار بالإبداع إلى علة معانٍ نوجدها فيما يلي :

١ - الإبداع بمعنى الانتاج Product التميز الاصيل ( أي غير للفكر وغير السوق ) والتأثير الذي ليس له مثيل والنافع أي الملائم للموقف أو الظرف الذي يطرح فيه مثال ذلك اجابة الطالب على سؤال بسرعة وبذكاء ، ودون أن يكرر اجابة غيره وبشكل غير متوقع هنا يكون الطالب قد قدم إبداعاً .

٢ - المعنى الثاني هو السلوك الذي قام به الطالب من حيث نشاطه فانه قام بـ «سلوك ابداعي» فالطالب أبدع ابداعاً أي قام بسلوك يتصف بالإبداع . فالكلمة تستخدم هنا للإشارة إلى ما فعل أو إلى عملية معينة .

٣ - المعنى الثالث هو ما يتميز به هذا الفرد من خصائص يتميز بها الفرد ، وعلى ذلك فان المعاني التي يشار بها إلى الإبداع هي :

الوقت ، ومن ثم فان الثقافة التي تتكون في الجهاز المعرفي للانسان في ثقافة ما خصوصيتها ، ليس من حيث الشكل فحسب ولكن ايضاً من حيث المضمون الذي هو في حقيقته مرتبط بسياق ترميزي Coding Context يعطى للمعلومة التي ترد اليه من الخارج معناها ودلالاتها لكي يتم تخزينها في الفئة Category أو الدوالب المناسب لها .

وعلى ذلك فإن نظام التعليم والتثنية وما يشيع أي الواقع الاجتماعي والبيئي من منبهات Stimuli مسئول إلى حد كبير عن تنشئة ثقافة الفرد الذي هو كجزء من الجماعة ، وهذا الفرد يعمل بالتالي كجزء من سياق متفاعل أي أنه يؤثر بقدر ما يتأثر وبالتالي فإنه حين يكتب معلومة معينة ، فإنه يمجها إلى رمز يضاف إلى مجموعة الرموز المخزنة في بناء المعرفة ، وبما لاشك فيه فإنه سوف يرد على الواقع الخارجي باستجابة معينة متأثرة بالطبع هي الأخرى إلى نوع من العلاقة تفاعلية

المعرفية بما يعنيه ذلك من علاقة تفاعلية بين الفرد وبين الآخرين ، وهو الأمر الذي يقود إلى تكوين ما يمكن أن نطلق عليه العمومية والنسبية للثقافة ، أي أن الثقافة الفردية (ثقافة الفرد المستقل) وأن كانت ثقافة خاصة جداً إلا أنها تطرح نفسها بدرجة أو بأخرى على الآخرين لكي يمكن أن توجد بعد ذلك درجة من التشابه أو التشابه ولو بجزء محدود بين ثقافة الفرد وثقافة الآخرين المحيطين بهذا الفرد ، وهو ما سوف يجد له مثالا أخرى يمتد منها إلى جماعات المجاورة بفعل القواصل وعمليات التفاعل المختلفة التي أشرنا إليها فيمكن تصور أن الأفراد لكل منهم ثقافته الخاصة جداً والتي تتشابه في جانب منها مع ثقافة الجماعة الصغيرة وللجماعة الصغيرة التي ينتمى إليها الفرد ثقافتها النوعية والتي تتشابه في جانب منها مع ثقافة المجتمع الذي تنتمي إليه ثم هناك الثقافة القومية والتي تستمد جلومنها وخصائصها من ثقافة الجماعات الفرعية ، وفي القمة نجد الثقافة العالمية التي تحمل الخصائص العامة لثقافة العصر وهي بطبيعتها ثقافة تستمد

ممثلة في قنوات الاتصال الأجنبية والتي لا سلطان لأحد عليها أو المجلات والمصحف التي تدخل البلاد من الخارج بشكل مصرح به أو من خلال عملية تسرب غير مشروعة ...

وخلاصة القول أن عملية نقل الثقافة وعرضها على من يتلقاها عملية ليست بسيطة ، ولذلك فإن تعليق المسؤولية عن قصورها أو كفاءتها لا ينبغي أن يكون مرجحاً بالضرورة إلى مؤسسة بعينها أو وزارة بذاتها فكيف رأينا المستهدف وهو وجدان ووعي الفرد ، وبالتالي وجدان وممارسة الجماعة التي ينتمى إليها هذا الفرد والمستهدف ليست موضوعاً في بروز غير قابل للاعتراق إلا وفقاً لشروطنا وتوجيهاتنا ، كلا فإنه مطروح للتأثير من العديد من الاتجاهات ، ومن ثم فإن على من يتصدى للحدث من التنمية الثقافية أن يكون واعياً بتلك الحقيقة ويرسم خطته على هذا الأساس .

## خصوصية الثقافة وعموميتها :

ربما يتصور البعض من سياق ما قدمناه حتى الآن أن الثقافة شيء جامد أو أنها عدد من القوالب النمطية تخص بعضاً منها أبناء الجماعة الواحدة فقط والحقيقة أن هذا التصور أبعد ما يكون عن الواقع لأن للثقافة — أي ثقافة — جاذبية جوهرية ، أما الأول فهو خصوصية تلك الثقافة أي أن لكل منها ثقافتها النوعية ، لأن كل انسان منذ أن يولد تتكون لديه أنوية (جمع نواة) هي بمثابة قوالب غلام حشة تبدأ مع مرور الوقت تتكسب درجة أو أخرى من الصلابة وذلك بفعل المكتسبات التي تأتينا من البيئة الخارجية ، ومن خلال تفاعلات لا حصر لها تتكون فئات عقلية ما تليث أن تصبح هي الدواليب التي تشكلت فيها كل خبراتنا ، وهي دواليب فيها يرى العالم النفس الأمريكي برورن وزملاؤه (Brainer et al, 1958) تطبع بطابعها كل ما يتلقاه الانسان من احساسات تتحول إلى ادراكات ذات صياغات لها خصائص الدواليب العقلية التي تشكلت في عقل المرء مع مرور

- ١ - الانتاج الابداعي . (Creative Product)
- ٢ - فعل الابداع (Creative act lorprocess )
- ٣ - خصائص الابداع (Creative traits (or abilities)

وقد تتوفر عند الشخص خصائص الابداع ولكنه لا يقوم بفعل الابداع ، وبالتالي لن يتحقق له عائد أو إنتاج ابداعي ، وقد يحاول الشخص أن يبدع فيقوم بفعل الابداع ، ولكن الناتج لا يكون ابداعياً . وقد يأتي الناتج له درجة أو أخرى من درجات الابداع ويكون السبب في ذلك الصلابة ، على الرغم من أن الشخص لا يملك خصائص الابداع ، كما أنه لم يقصد أن يقوم بفعل الابداع ، مثل أن يمسك شخص بفرشاة (ويلخبط) شيئاً على الورق فيأتى الرسم أو الصورة لها خصائص ابداعية معينة ولكنها غير مقصودة ، لن نستطيع هذا الشخص أن يقوم بمثلها مرة أخرى .

ولكن على وجه العموم فإن الأمر المسلم به أن الانتاج الابداعي ينشأ أن يتحقق الا من خلال شخص له خصائص الابداع ، كما أن هذا الناتج الابداعي ينشأ أن يتحقق الا من خلال جهد مبذول وموجه فيما نطلق عليه اسم عملية الابداع Creative process لها خصائص وملامح وشروط ، حين تتوفر لأن الفعل ينطلق وعي إلى غايته محققاً للناتج الابداعي .

ولقد توصلنا عبر العديد من الدراسات ( حنورة ١٩٧٧ ، ١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ، ١٩٨٦ ، ١٩٨٥ ، ١٩٩٠ ) إلى نتائج انتهينا منها إلى وجود وحدة متكاملة يعمل من خلالها الفرد وبالتالي فإن فعل الابداع وكذلك الناتج الابداعي المرتب على هذا الفعل اكتسب ملامحه من هذا الوعاء النفسى التكاملى ، ويقدر ما يكون هذا الوعاء متفوقاً على العمل على درجة عالية من التفوق والوعاء أو البناء للمشار اليه هو عبارة عن بناء شئ ثلاث طوابق لكل طابق أربعة أبعاد أما الطوابق فهي طابق علم تتكون من خلاله السات الأولى

للسلوك كما يتشربها الفرد من عمليات التنشئة ( التعليم والتقى العام لخبرات الحياة المتنوعة ) ثم يليه صمودها الطابىق الثانى وهو طابق توجيه الطاقة النفسية للملاحظة التى تكونت في المستوى الأولى ( أو الطابىق الأولى ) من أجل أن يتخصص الفرد في القصة أو الشعر أو الكيمياء ... الخ ، أما المستوى الثالث فهو مستوى المواجهة مع صلابة الملاءة أى مستوى التوجه إلى افراز انتاج ابداعي معين من خلال فعل محدد مستخدماً وحشداً كل طاقته النفسية بابعادها المختلفة فإى يأتى تلك الابعاد النفسية التى تتفاعل فيما بينها من خلال الفعل الموجه لافراز وحدة من وحدات الابداع ؟

الابعاد كما ذكرنا أربعة وهى

- ١ - بعد معرفى ذهنى
- ٢ - بعد وجداني دافعى
- ٣ - بعد جمالى تشكيلى
- ٤ - بعد اجتماعى ثقافى .

والبعد المعرفى يضم الاستعدادات والقدرات العقلية بما فيها قدرات الذكاء العام وقدرات الابداع ، وما يمتدنا الإشارة اليه هو أن الذكاء العام قد يوجد عند الانسان ولا تعرف خصائص الابداع التى استقرت نتائج البحوث النفسية في الحقلين عاملاً الأخيرة ، على أن أهمها القدرات التالية :

١ - القدرة على الإصالة - Origion  
تتضمن القدرة على افراز استجابات أو وحدات سلوكية لها خاصية القدرة والتميز والملائمة .

٢ - القدرة على المرونة - Flexibility  
وهى قدرة الفرد على افراز وحدات سلوكية متنوعة غير متكررة وكذلك القدرة على عدم التقلب والجمود عند فتح واحدة من فئات السلوك ، أى عدم الجمود والانغلاق ، والتنوع ما أمكن في سياق ما هو مطلوب .

٣ - القدرة على الملائمة - Fluency  
وهو ما يعنى قدرة الفرد على افراز وحدات سلوكية كثيرة ومتنوعة في وحدة زمنية محدودة مما يتعلق بالسلوك المرغوب فيه .

٤ - اكتشاف المشكلات - Seeing

problems وهو ما يشير إلى القدرة على نقد الواقع من أجل تجاوزه إلى ما هو افضل في سياق ما هو ملامم للهدف من الابداع .

٥ - مواصلة الاتجاه Maintaining Direction  
وهو القدرة على المضي قدماً إلى الامام خلال فعل ( أو عملية ) الابداع بداية من الحركة الأولى إلى أن يتحقق للسلوك الابداعي غايته بافراز مقطع سلوكى ابداعي له ملامح متكاملة مع تجاوز العقبات والصعاب التى تعترض طريق المبدع .

وغير خاف بالطبع أن هذه القدرات المشار اليها تخضع من خلال طاقة عقلية متحررة من كل قيد ، الا قيود الضرورة الابداعية التى تقتضيها طبيعة المنهج الابداعي ، أى أننا بإزاء ، حرية مقيدة بالضرورات الابداعية ، وهذا ما يميز المبدع عن الفوضوى . المبدع يعمل من خلال قيود ، ولكنه يتكسر الوسائل التى يتحرر بها من تلك القيود .

وسين نتحدث عن الحرية الابداعية فإنا لا نتحدث عن فوضى بلا حدود ويلتوي بل كل نغمة أن المبدع لكى يعمل لابد أن يتحقق له على الأقل الوسائل والأدوات التى تجعله قادراً على تجاوز القيود المفروضة عليه ، حتى وإن كانت تلك القيود هى قيود سلطة غاشمة سياسية أو ايدولوجية تحاول منعه من الابداع فإنا هنا نكون بإزاء مبدع عاجز ، ويظل هذا المبدع قعيد عجزه إلى أن يجد الوسيلة التى يجر بها طاقته الحبيسة وقد تكون تلك الوسيلة بسيطة داخلية يلجأ اليها هرباً من القيود ، وقد تكون وسيلة تكتيكية مثل أن يصطنع الرمز هرباً من المباشرة الظاهرة ، وبذلك ينتج عملاً ابداعياً في ظل قيود معجزة ، ولكنه استطاع من خلال استخدام حريته الداخلية أن يتحرر ويتفوق على قيوده ويسمو على عجزه ، فيحقق في آفاق الحرية الشخصية ويتحقق له أعلى درجة من درجات الانطلاق ولكن كيف يتحقق له ذلك ؟

ربما تحجب الفقرة التالية على هذا السؤال .

## ثراء الثقافة وازدهار الإبداع :

في زيارة قام بها العالم النفسى الأمريكى بول تورانس إلى اليابان وقف الرجل وهو دارس متعق للسلوك الأبداعى مشتموها أمام مشاهدة في تلك الدولة التى كانت متميزة وراكمة منذ ما لايزيد على ربع قرن وعاد الباحث الأمريكى إلى أمريكا ليكتب دراسة له بعنوان (دروس في الموهبة والإبتكار تعلمها من أمة ذات ١١٥ مليون فائق الانجاز) .

لعل أبرز شيء يلاحظه زائر اليابان هو اهتمام اليابانيين بالطفل ليس من حيث الرعاية الطبية والنفسية فحسب ، ولكن من حيث التنشئة الثقافية ، وبناءً فنقول أن ما قد يناسب الشعب اليابانى قد لا يناسب الشعب الأمريكى أو الشعب المصرى ولكن بما لا شك فيه أن هناك ملامح عامة أو مبادئ أساسية يمكن أن تمثل قاسماً مشتركاً بين أساليب التنشئة الثقافية .

ويمكننا أن نوجز القرون في عدد من المبادئ التى انتهى اليه الباحثون وأتفقوا أنها تشكل القواعد الرصينة التى لا يمكن بدونها أن تنهض أمة أو تقوم لها قائمة نوجز أهمها فيما يلى :

١ - من المسلم به أن التنشئة كما أسلفنا في الصفات السابقة تبدأ منذ ميلاد الإنسان حيث أن جهازه الحسى يبدأ في تلقي المعلومات منذ الميلاد وتشكل بداخله الغوالب التى تعمل كما ذكرنا من قبل بمثابة الدواليب أو الفتات المشكلة لكل فئاته المعرفية فيما بعد ، لا يختلف على ذلك منصب أو آخر من المذاهب النفسية المهمة بأرياسة أساليب التنشئة الاجتماعية .

وعلى ذلك فإنه من الضروري أن تبدأ في أعداد الأم (أو من يقوم مقامها) لكي تكون قادرة على تدريب الطفل على التلقى المناسب والذي ينسب لديه للمهارات الأبداعية التى زود بها جهازه البيولوجى (مع ملاحظة أن الإنسان يولد مزوداً بطاقات فنية من بينها الطاقات الأبداعية وذلك كطاقات خام قابلة للتنمية والتدريب) وقد يكون

الولد قد منحه الله قدرًا من الاستعدادات العقلية والطاقات الأبداعية ولكن الأهمال قد يكون مسئولاً مع مضي الوقت عن تدهور تلك الطاقات ويؤهلها على حين أن شخصاً آخر قد يكون ولد مزوداً بطاقات أقل ولكن أسلوب التنشئة الذى توفى اليه البيئة (والأم أو من تقوم مقامها من أبرز العناصر) هذا الأسلوب يساعد القدر المحدود من الاستعدادات والطاقات الأبداعية الخام على أن ينمو ويتدهر ويقدم بعد ذلك انجازات على درجة عالية من الإبداع .

ولعله من الضروري أن نشير هنا إلى أن الإنسان - أى إنسان يزود بقدر ولو محدود من الطاقات الأبداعية - ولكنه - أى الإنسان لا يستمر كل ما منح من طاقات وما يستخذه أن هو الجزء يسير جداً لا يكاد في نظر بعض الباحثين يتجاوز ١٠٪ عما هو مزود به والذي لو استخدمه استخداماً مثالياً لتغير واقعته الشخصى والواقع الاجتماعى الذى ينتمى اليه تغيراً جذرياً وبلا حدود . وهذا هو الذى جعل تورانس يرى أن اليابانيين قد استثمروا جانباً من الطاقات الأبداعية لدى مواطنهم استخداماً مناسباً بما جعلهم يتفوقون على واقعتهم ويتجاوزون هزيمتهم العسكرية وليقدموا الصفوف بين الأمم ، مما جعل دولة مثل أمريكا تحضاهم وتعمل لهم ألف حساب .

٢ - الأمر الثانى بعد الأم أو من يقوم مقامها هو الجامعة الأولية التى ينتمى اليها الفرد ، كيف يمكن أن نجعل تلك الجامعة جامعة فعالة ؟

لقد أجريت الدراسات المتعددة التى أثبتت أن العزل الأبداعى مطلوب من أجل تحقيق تفاؤل الجاهل بمعنى تجميع الأفراد للبدع أى المصنفين بخصائص الإبداع معاً مما يجعل التفاعل بينهم إيجابياً وينتجج بهم إلى التفوق والأداء الأخلاق على حين أن تجميع الأفراد على أساس مستوى الذكاء العام (وهو الذكاء الخاص بالحصول الدراسى أى تحصيل المعرفة التقليدية دون تطرق إلى تحقيق انجاز إبداعى مفرد ويختلف عما

ينجزه الآخرون) أقول إن تجميع الأفراد على أساس التشابه في مستوى الذكاء يؤدى إلى عدم التفوق فوجود الأفراد متماثلين أو متماثلين من حيث القدرة الذكاء العام مما يتنافسون ويضاهلون مما يجعل المتفهم يرغب في استمرار تفوقه وما يجعل الأقل تفوقاً يحاول اللحاق بالآخر تفوقاً .

ومن ثم فإن التوصية دائماً هي أن يجمع الأفراد المتشابهون في الاستعدادات الأبداعية معاً من أجل انجاز إبداعى متفوقاً بينما يوصى بأن تكون فصول التحصيل الدراسى مكونة من افراد متماثلين في القدرة على التحصيل والتلقى (أى قدرات الذكاء العام) ، وليس هذا معناه بالطبع جمع المتخلفين عقلياً مع المتفوقين تفوقاً عالياً ولكن التماثل للحدود أى التفاوت المناسب هو المرغوب فيه عندما تكون بصدده تجميع ذوى القدرة العقلية العامة .

٣ - الأمر الثالث الذى علينا أن نراعى في عملية التنمية الثقافية من أجل ازدهار الإبداع أن نحاول إيجاد صيغة مناسبة تعمل من خلالها كل أجهزة الاعلام والاتصال سواء كانت تابعة للأحزاب أو للثقافة أو كانت تابعة للأحزاب أو للجهات المختلفة تضع في اعتبارها مستقبل أبناء هذه الأمة ، وفى تقديرى أن أجهزة الاتصال الجماهيرى هي الأكثر تأثيراً في تنمية ثقافة الأفراد ، وقد أشار كثير من الباحثين إلى أن أسلوب تقديم الثقافة والفنات الحاملة لتلك الثقافة على درجة كبيرة من الأهمية ، ومن أبلغ الوسائل تأثيراً (التلفزيون) ولكن ما يقدمه التلفزيون هو بكل أسف من الركاكة والسلبية والتخلف بما يجعلنا نجزم بأنه يؤدى إلى التخلف وهذا ما كشفت عنه دراسات متعددة ذات أساس منهجى متوثق فيه ، والتوصية المؤكدة هي أنه مادام أن هذا الجهاز شر لابد من فينبى أن يكون هناك توجيه وترشيد لاساليب تقديم المادة الاتصالية بحيث تجعل الشخص مستكشفاً Discover وليس مجرد متلق سلبى ، ومشاركاً في صنع المادة الاتصالية أو في صنع

مراسلها حتى لو كان مجرد متلقي وربما كانت الفقرات التي تستخدم بمثابة مساندات موجهة ومؤجلة الإجابة من أفضل تلك الأساليب التي تساهم في بناء وازدهار الأبداع .

تألى بعد القراءة كفتحة لها أكبر الأثر في تنمية استعدادات الفرد الإبداعية ، ومن سوء الحظ أن تلك الوسيلة أصبحت كسبيحة ، إما لا تصرف الأفراد الى مشاهلة الفيديو والتلفزيون أو لضياع ذات اليد وعدم القدرة على شراء الكتب لإزلفقر وقدره الكتب العامة أو لعدم التشجيع على القراءة ، وقد اتضح من الدراسات المختلفة ( ومنها دراساتها التي أجريتها باحثان المركز القومي للبحوث الإبداعية والجنائية ) أنه كلما زاد تعرض الفرد للقراءة كلما ازداد زكاؤه العام وازدادت أيضا قدرته على الأبداع ، والتوصية الجوهريه هي أن المدرسة هي المركز الرئيسى الذى يمكن من خلاله تنمية السلوك القرائى الموجه والمرشد ، وعلينا أن نلح على ذلك وندهو اليه ونؤازر تلك الدعوة حتى لو اضطررنا الى تبني دعوة للتاكثبات من أجل انشاء مكتبات مناسبة ثم يتم بعد ذلك انشاء مكتبات اسما أو قرى يوضع على رأسها اناس ذوو مهارات واستعدادات متوقفة في مجال تنشئة الإبداع ، وهم فيما نعلم كثيرون وليس هم الآن دور من بين مرفقى الدولة الحاصلين من مؤهلات هائلة ويتم توزيعها كل عام طاقة عاطلة بلا عمل له أهمية أو دلالة .

( ٤ ) الألامر الرابع والذي ينبغي أن يتوجه اليه جهد وزارة الثقافة هو النزول الى القاعدة العريضة من الشعب في الأحياء والقرى والنجوع أما كيف يتم ذلك فلعله من أبسط ما يمكن وقد عرضت بعض الأفكار على رئيس مجلس ادارة هيئة قصور الثقافة - الثقافة الجاهريه - في اجتماع حضره السيد محافظ المنيا ، وقلت ان المسألة محتاجة إلى الاستعانة بالمدارس الابتدائية وبعض العاملين بها لاستخدامها في المسامعي مشتركة بجميع انحاء الجمهورية - وبالتناسبة يمكن تلك المدارس والعاملين بها في نحو الأمية

● ( ٤ ) الألامر الرابع والذي ينبغي أن يتوجه اليه جهد وزارة الثقافة هو النزول الى القاعدة العريضة من الشعب في الأحياء والقرى والنجوع أما كيف يتم ذلك فلعله من أبسط ما يمكن وقد عرضت بعض الأفكار على رئيس مجلس ادارة هيئة قصور الثقافة - الثقافة الجاهريه - في اجتماع حضره السيد محافظ المنيا ، وقلت ان المسألة محتاجة إلى الاستعانة بالمدارس الابتدائية وبعض العاملين بها لاستخدامها في المسامعي مشتركة بجميع انحاء الجمهورية - وبالتناسبة يمكن تلك المدارس والعاملين بها في نحو الأمية

خلال شهور محدودة ، كما تم فعلا في المواقع المحدودة - حين تستخدم تلك المدارس كمراكز تنشئة ثقافية للمسرح وعروض السينما والفيديو والتدوتو الثقافية والأمسيات الشعرية والمحاضرات العامة ، فإن مناخا ثقافيا عاما سوف يسود ، كما أن تنشيط الوعي عند الفرد من خلال دعوته للمشاركة في المراز ابداعات تناسب مع قدرته ومن خلال تقديم الموهبتين محتاجها ومن يعلنها سوف يتم اكتشاف علامات ابداعية متباينة ، ربما يكون من بينها للموسيقى واللغفى والممثل والكتاب والشاعر والمخترع .... الخ ولكن علينا أن ننزل الى القاع من أجل اكتشاف اللآلئ ، وحين يتم الاكتشاف مجيء دور المجلات الأكثر ارتقاء في سلم الرعاية الثقافية في البنادر والمحافظات ، ولتأكد جميعا أننا لم نبادر من الآن في وضع خطة قاعدية شبكية رشيدة فسوف يأتى يوم قريب نجد اننا متخلفون عن العالم ليس بسنوات ولكن بقرون وربما يكون تطور العالم قد سبقنا ونسنا في عجلة متخلفة من المستحيل علينا تموضعي ما فالت .

● هذه هي بإيجاز أهم المحيوط أو المحطوط العامة التي تمثل رؤيا للتنمية الثقافية من أجل تحقيق الازدهار للمرقى وتنشيط الطاقة الإبداعية ، أما التفاصيل التي يمكن أن تترجم إليها هذه المحطوط العامة فانها لا تحتاج لأكثر من الرغبة المبردة التي تتحرك من خلال أجهزة قوية موجهة بالفعل وفي جميع المحافظات، ولكن علينا فقط أن نرغب وأن نعطى إشارة البدء وكل شيء بعد ذلك هين ويسور ●

## هوامش

( ١ ) انظر د . مصطفى سويف ( ١٩٨٥ ) الحضارة والشخصية ، المجلة الاجتياحية القومية ٢٢ ، ص ١٩ - ٣١ .

( ٢ ) مزيد من التفصيل حول وسائل الاتصال الجماهيرية ونحو الأبداع يمكن الرجوع الى د . مصري عبد الحميد

حنوره ود . نادية سالم ، ( الاتصال الجماهيرى ونحو الأبداع ) دراسة ميدانية اجريت بالكجز القومى للبحوث الاجتياحية والجنائية ( ١٩٩٠ ) .

المزيد من التفصيل حول تنشئة الذهن يمكن الرجوع الى Bruneretal ( 1958 ) Astudy Of Thinking, Wiley, New York.

وانظر أيضا د . مصري حنورة ( ١٩٨٥ ) الأسس النفسية للإبداع الفنى في المسرحية دار المعارف ( ١٩٩٠ ) .

( ٤ ) من أجل الوقوف على خصائص الأبداع يمكن الرجوع الى مؤلفات كاتب هذه الرسالة :

( أ ) الخلق الفنى دار المعارف ١٩٧٧ ، ( ب ) الأسس النفسى للإبداع الفنى في المسرحية دار المعارف ( ١٩٩٠ ) والأسس النفسية للإبداع في الشعر للمسرحى : الهيئة العامة للكتاب . القاهرة ( ١٩٨٦ ) سيكولوجية التفوق الفنى دار المعارف ( ١٩٨٥ ) رعاية الطفل الموهب ( ١٩٩١ ) دار الفكر العربى .

( ٥ ) للوقوف على بعض الافكار الخاصة بالتجربة اليابانية وتنمية الأبداع كما يراه تورايس يمكن الرجوع الى : - بول تورايس ( ١٩٨٥ ) دروس الموهبة والإبتكار نتعلمها من أمه ذات ١١٥ مليون فائقى الانتاج في مجلة العلوم الاجتياحية ( الكويت ) ٣٠٨ ص ١٦٣ - ١٧٤ ( ترجمة عبدالله محمود سليمان )

وانظر أيضا : لعبدالله سليمان ( ١٩٨٥ ) عوامل الإبتكار في الثقافة العربية الماصرة مجلة العلوم الاجتياحية ، الكويت العدد الأول المجلد الثالث عشر ص ٩ - ٣٤ .

( ٦ ) للمزيد من الافكار حول تنشيط الأبداع يمكن الرجوع الى ( حنورة ١٩٧٩ ) أيضا ١٩٨٠ في مقالة له بعنوان : تنشيط التفكير الإبداعى والقصص الذهني المجلة الاجتياحية القومية ١٩٨٠ مجلد ١٧ ، ص ١٤٩ .





دراسة

# الحرية والتنمية الثقافية في مصر بحث في لزوم ما يلزم

على فهمي

## محددات تمهيدية

١ - نعتقد أن طرح موضوع التنمية الثقافية - في هذه الأونة - هو من قبيل واهتمام المناسبات ، فالأمم المتحدة تعلن هذا العام عاما دوليا للتنمية الثقافية . ولعل الحب الفادح في واهتمام المناسبات ، هذا ، أن يركز الاهتمام - خلال المناسبة - حول المسألة المعنية حتى كان لا مسألة تشغلنا حل المسألة فيها ، وأن يرتفع مد الحس لدى الكثيرين إلى حدود البالغة ، وأحيانا تصل سبيل الاصطناع . فإذا انتهت المناسبة فتر الحس ، وتوارت المسألة التي كانت ملء الأسبوع والأبصار ، توارت إلى غيابه جب الفئور والنسيان ، بل قد يغدو الحس السابق حوفا ، مادة للتقد أو للتهمك أو نحو ذلك .

٢ - وبدون محاولة للحصر ، نسوق - على سبيل المثال - ذكرى وعقد المرأة وعقد الطفولة ، و ، والعالم الدولي للمسنين ، و ، والعالم الدولي للمعوقين ، و ، وعلم جرا فاهتمام المناسبات ، هو يقرب ما يكون لاهتمام طبال الزفة ، زفة هنا الليلة وزفة هناك

خدا ، وحاس الطبايع لا يتغير ، بينما موضوع حفل الزفاف متغير بالضرورة على الدوام .

٣ - وبصفة عامة ، فإن تناول موضوع « التنمية الثقافية » بالدراسة لما تكتفه صعوبات جمة . لمصطلح « التنمية الثقافية » غير متضبط بصرامة ، بل أكثر من هذا فإن اصطلاح التنمية لما تختلف حوله الآراء . فلوذا اقترينا من اصطلاح « الثقافة » ، واجهتنا عشرات التعريفات والاجتهادات ، والأمم نفسه وارد بالنسبة لمصطلح « الثقافة » .

٤ - وما يزيد الأمر صعوبة أن هذا الجدل الاصطلاحي ، ليس من قبيل الأمور والاجتهادات النظرية البحتة ، ذلك أن له انمكاساته العملية البالغة الخطورة . فطلى سبيل المثال ، ما هو المعيار المحدد الدقيق لاعتبار شخص ما من قبيل « المثقفين » ؟ وبخاصة عندما لا يندلق للمجتمع المعنى كثيرا حول المعايير !

٥ - وفي ضوء هذا ، فلا عجب أن نغفل المساحة الثقافية ( عربيا ومصريا ) بآلغت وبالسامين ، وبالساحين وبالمدينين ، وبالمهوسين ،

وباطبايع شق من الأشخاص ، لا يرتفع بعضهم فوق مستوى الشبهات !

٦ - بل أكثر من هذا ، فإن بعضا من بدرجون في اعداد المثقفين ، ليسوا أكثر من مثقفين بالساح ، أو من قبيل المثقف بالمائلة ، أو من المثقفين المقاولين ، الذين يثرون من فائض قيمة إبداعات غيرهم من يقدمونهم من مثقفين أو مبدعين شبان لم يتحقق لهم الذبوع بعد .

٧ - ومن الضرورات المنهجية ، وأيضا من ضرورات الموضوع الفكري للباحث ، أن يبعد - منذ البداية - إلى طرق قناعاته بدقة . فنحن نعتقد أنه لا يمكن إحداث « تنمية حقيقية » على أي مستوى ، إلا في ظل مجتمع يقوم على اقتصاد مركزي غطط ، وفي غير هذه الحالة ، فإن ما يمكن أن يحدث -

في احسن الأحوال - هو مجرد غو وليس تنمية ، كما أننا نميل إلى التشكيك في مجال تجريد « المثقف » ، إذ نحن نقصر المصطلح على ذوي الانتاج الثقافي المتميز والذي يهدف - بدون حياجة - إلى الارتقاء بالأفاق العربية أو الوجدانية في سبيل « التقدم » ، على نحو عام . كما نغنى « بالجزيرة » ، الأحوال الحقيقية لكافة آليات وضمانات الليبرالية الفكرية في أوسع حدودها .

٨ - وعلى هذا ، سوف نركز في دراستنا المثلة هذه ، على بعد الحرية بهذا الإطار الذي ننتبه ، وعلاقة هذا وانمكاساته على الأبنية التنموية في المجالات الثقافية بخاصة . وقد يكون من الملائم والمفيد ماع ، أن نعرض لحساب الخط البياني للحرريات الفكرية في مصر المعاصرة ، وتبرجات هذا الخط وانكسارته ، وتأثير هذا على « الثقافة » و « المثقف » و « التراكب الثقافي » أو « التنمية الثقافية » مع التحفظات والاحترازاات التي أوردناها آنفا . كما قد يكون من اللثير للتأمل ، أن نحاول القيام بإطلالة على مستقبل الثقافة في مصر العربية بعاملة ومستقبل الثقافة في مصر بخاصة ، وذلك في ضوء التغيرات المتوقعة على مسار الحريات الفكرية .

٩ - وإذ يكون ذلك ، فلسوف نخصص البحث الأول لعرض بعض الإشارات المهمة لمسار الخط البياني للحريات الفكرية في مصر المعاصرة . كما نخصص البحث الثالث لتتبع هذا المسار ولا نمكاساته على الأوضاع الثقافية . أما البحث الثالث والأخير ، فلسوف نعرض فيه بعض رؤاينا المستقبلية حول موضوع تطور الحريات الفكرية وآثار هذا على مستقبل الثقافة في مصر بالخاص . وقد نمقب بخاتمة ، وببث بأهم الإشارات والإحالات .

### البحث الأول - ملامح الخط البياني للحريات الفكرية في مصر المعاصرة

١٠ - لآخذ - لآخذ - عادة - انقطاعات فارقة في مسار الحريات العامة والفكرية منها ، بخاصة في المجتمعات التي تتسم بالرسوخ والقدم والاستمرارية مثل « مصر » . كما نزع من أنه لا يمكن الفصل - بنصف - بين مسار وتطورات هذه الحريات ومن ثم انتماساتها على ميدان الثقافة في « مصر » ، وفيها من الأقطار العربية بل والاسلامية ، تلك التي كانت تكون ما أطلق عليه « دار الاسلام » ، أي الدولة العربية الاسلامية<sup>١</sup>

١١ - والحريّة أصل عام ، وكل قيد عليها هو من قبيل الاستثناء ، أو مجرد أن يكون كذلك . والسلطة أمر غير مشروع ، أو بمعنى أدق ، تعدد درجة مشروعيتها ، بقدر تعرضها أو عدم تعرضها للحرية !

١٢ - وفي تراثنا الديني ، نجد « إلهيس » - وكان من المقيدين - على أملاك الذات الالهية ، فكانت النتيجة إطلاق حرية في إفراء البشر<sup>٢</sup> . وعصى آدم ربه فغوى ، فكانت النتيجة امتلاك حريته كإنسان في عالم البشر .

١٣ - كما قد تسمح دراسة « الميثولوجيا » لمجتمع ما ، بقدر من الفهم لتأصيل موضوع الحريات والسلطة في هذا المجتمع المعنى . ففي الميثولوجيا الاغريقية ، تقترب قلمات الألهة من قلمات البشر ، مما يشير إلى

ضمور يعتبر السلطة . أما في الميثولوجيا الشرقية - بعمامة - فتجد المسافة بين الألهة والبشر جد فارقة ، بحيث تسمح بتسلط الألهة وبتسحق العباد !

١٤ - وقد يكون جديرا بالإشارة إليه - في حدود التاريخ الاجتياحي العربي - ما يمتصه من أن المثقف العربي القديم ( الشاعر الجاهلي مثلا ) ، كان يتمتع بقدر موقور من الحرية . وقد يرد ذلك إلى أن المثقف العربي - وقتذاك - كان يعيش في إطار قبل بحث ، حيث كان يواجه سلطة أقل سطوة بكثير من سلطة الدولة المركزية ، في عصور لاحقة ممتدة في الحلفاء والسلطانين والولاة والقضاة والجلية والسفاين ، ومن لف لفهم من جحافل المتأففين والأغوات !

١٥ - ومن أسف ، ومع تطور السلطة المركزية في الدولة العربية الاسلامية ، أن أي حين من الدهر ، ما تزال نميش ذبيله وظلاله ، كان صاحب السلطان السياسي ويسبب ذلك فقط هو صاحب الرأي الأودح المباح ، مستخدما الذهب أو الفضة لآخذ أي صوت عدا . وربما تكفى الإشارة - مثلا - إلى قول « أبي العلاء » : « جلوا صارما ، وقتلوا باطلا » وقالوا : صدقنا ، فقلنا : نعم »

١٦ - ولا مشاحة ، في أن تاريخ الدولة العربية الاسلامية يزخر بالآفد الأمثلة التي تحفظها لنا العديد من المصادر ، عن الاضطهاد الفكري وملاحقة المثقفين الذين لم رأى يخالف رأى صاحب السلطان ، ولو في اعتدال ظاهر أوحى بالتخفي تكية . وقد تكفى الإشارة السريعة والسوجيزة إلى الملاححات التي تعرض لها فقهاء أعلام مثل « إبن جنبل » و « إبن تيمية » بعده بقرون عددا . كما تشير إلى المحاكيات الوحشية لصوفية كبار من أمثال « الحلج » .

١٧ - ولأشك - صعدنا في آن هذه الصورة التي استمرت وترسخت طوال فترة الدولة الاسلامية ، وحتى مطلع هذا القرن العشرين ، قد أفرزت ظواهر مرضية بالغة المخطورة

على المتأخ الثقافي العربي المعاصر . وفي تقديرنا أن هذا منطقي ، ليس فقط لتجذر الصورة القديمة ، بل أيضا لأن التركيبة السياسية والاجتماعية والاقتصادية للدولة الاسلامية العربية المعاصرة لم تتغير كثيرا عن سابقتها . وإن كان ثمة تغيرات ، فهي في الشكل ولا تمس الجوهر كثيرا .

١٨ - فلذا حاولنا أن نرسم صورة هيكلية لعلاقة المثقف العربي المعاصر بالسلطة ، ومدى انتماسات هذه العلاقة على المنتج الثقافي ، لأمكن المبادرة إلى الاعتراف بأن صور القهر البدني العنيف التي كان يتعرض لها المثقف العربي من قبل ، لم تعد واسمة الانتشار . فمعظم الدول العربية بها دساتير معلنه ( ولو من باب الشكل والتعليق بالعصرية ) . كما تشير إلى آثار التوسع في التعليم ، وما حدث في عالم الاتصال والمواصلات من ثورة ، بحيث يصعب إخفاء صور القهر التقليدية . كذلك فإن معظم الحكومات العربية قد اضطرت إلى المصادقة على موائيق حقوق الإنسان ، وذلك بصفتها أعضاء بالأمم المتحدة .

١٩ - وعلى هذا ، فإن الصور الغالبة من القهر المعاصر ، التي يتعرض لها المثقف العربي ، أو تهدهده بالآكل ، هي صور محددة تتمثل فيها الاعاقه المنعوية أكثر من الاعاقه الفيزيائية ، مثل الملاحقات الجوازية والتنسيق على المثقف في الرزق والسفر والنشر ونحو ذلك .

٢٠ - ومع هذه الصور العامة في تغير طرق القهر ، فإن الطرق التقليدية ما تزال تمارس في معظم الاقطار العربية بدون إعلان بها بالطبع . وتكفى الإشارة إلى ما تحفل به التقارير الدورية التابعة لمنظمة العفو الدولية ، وأيضا للمنظمة العربية لحقوق الإنسان ، عن انتهاكات بشعة من جانب السلط ضد خصوم الرأي .

٢١ - وجدير بالإشارة وبالادانة معا ، ما يمارسه بعض السلط العربية في دول بينها من تصفيات جسدية من المناوئين ، من حصراء وكسلب

ومفكرين . وثمسك - مؤقتا - فلا  
نفیض فی الاطلة العبدیة المؤقتة !

٢٢ - فلذا انتقلنا إلى تفحص  
الخط البياني للحريات الفكرية بخاصة  
في مصر المعاصرة ، نلاحظ أن صور  
القهر التقليدية التي كان يتعرض لها  
المتفكف ، قد غشت حديثا في مصر منذ  
أواسط القرن التاسع عشر ، وذلك  
بالمقارنة مع بعض الأقطار العربية  
الأخرى ، التي كانت تحكم مباشرة .  
هن طريق الاستانة . ولعل هذا أن  
يفسر نزوح أجيال من المتفكفين والفنانين  
والمفكرين من سوريا ولبنان بخاصة إلى  
مصر ، خلال النصف الثاني من القرن  
التاسع عشر وبدايات القرن الحادي .  
ونعتقد أن هذا للنخ الليبرالي النسبي  
الذي شهدته مصر آنذاك ، يرجع إلى  
أن مصر قد عرفت بعض الاصلاحات  
الدستورية ، وثبتت نظاما قانونيا  
وقضائيا حديثا . هذا بفضي النظر عن  
دواعي الاصلاحات الدستورية  
والقانونية والقضائية - آنذاك - ،  
والتي نعتقد - مع البعض - أنها  
أحدثت خلقي رأسيالية مصرية تابعة  
لرأسيالية العالمية البازغة في هذا  
الوقت .

٢٣ - ولعل من الخير . لئلا يسي  
والدهشة معا ، أن الخط البياني  
للحريات الفكرية لم يتطور في مصر  
المعاصرة على نحو صاعد . إذ أن  
الراصد المدقق ، يلاحظ أن  
المتفكف - في مصر كان يتمتع بحرية  
فكرية أوسع نسبيا في أربعينات القرن  
التاسع عشر وفي العقود الأولى من  
القرن العشرين ، عن تلك التي  
تمتلكها خلال العقود الثلاثة الأخيرة  
تجديدا . والغريب أن هذه الحرية  
الواسعة نسبيا كانت تتم وتمارس حتى في  
ظل فترات طويلة من الاحتلال  
البريطاني لمصر ، وحتى بعد صدور  
قانون المطبوعات السيء السمعة عام  
١٩٥٤ .

٢٤ - كما نوثقنا كافة المصادر  
والدراسات ، على أن المتفكف في مصر ،  
كان يتمتع بالكثير من الضمانات  
الدستورية والقانونية الجدية بعد صدور

دستور ١٩٢٣ ، بل وحتى في فترات  
إيقاف العمل بهذا الدستور كما حدث  
عام ١٩٣٠ . ولعلنا - هنا - أن نجد  
نشاط الذائكة بالإشادة بالمواقف  
الشجاعة وللبس المقد ، وغيره ،  
إسان أزمة الدستور في أوائل  
الثلاثينات .

٢٥ - ونحن لا نبتغي إسرافا  
أوسطا في رسم صورة ودية للحريات  
الفكرية في مصر المعاصرة قبل ثورة  
١٩٥٢ . بل نحاول - بقدر عرض من  
الموضوعية - دراسة هذه الجزئية في  
المرحلة التاريخية المعنية . نصل إلى أنه  
كانت ثمة ملاحظات تتم في مواجهة  
الكثير من المتفكفين المتأولين . بيد أن  
هذه الملاحظات كانت تتم في إطار  
يراضي الأحكام الدستورية والقانونية  
المهنة ، حتى إذا كنا نقدر أن هذه  
الأحكام والضمانات غير كافية . اللهم  
أن سلطات الملاحقة كانت  
تعمل - دوما في إطار وثيق من الشرعة  
المهنة .

٢٦ - أم تر كيف كانت للملاحقة  
في مواجهة مفكر كبير مثل «عل عبد  
الرازق» بسبب نشره كتابه الشهير  
والجريء : مما « والحلافة وأصول  
الحكم عام ١٩٢٤ ؟ . لكم كانت  
ردود أفعال الأزهر وبعض علماء سفة  
وشاذة ومؤسفة وساذجة جميعا . لكن  
«عل عبد الرأزق» لم يضطهد في بدنه  
أو في حريته ، كما حدث للمفكرين  
لاحقين في حقب لاحقة .

٢٧ - لنحاول تفحص بعض  
ملايسات التحقيق القضائي مع «طه  
حسين» حول نشره في الناس كتابه  
« اللعاب الصيت » في الشعر الجاهل »  
عام ١٩٢٦ . فنلاحظ باستعراض  
عصر التحقيق الذي أجرته النيابة العامة  
وكذلك مذكرة المحقق ، نلاحظ أن  
النيابة العامة لم تتحرك من تلقاء نفسها  
لأجراء التحقيق ، على الرغم من أن  
النشر كان قد تم ، وبالعطيق قد زعمت  
وبيعت مئات النسخ علانية للناس وعلى  
الرغم مما أثاره نشر هذا الكتاب من  
عواصف كثيرة ترددت أصلها ، لا في  
أروقة الأزهر الشريف فحسب ، بل في

المجمع الثقافي المصري كله . . قالنيابة  
العامة لم تتحرك إلا بعد أن قدمت  
بلاغات رسمية إليها من أفراد ومن  
هيئات لها اعتبارها مثل الأزهر . بل  
أكثر من هذا نلاحظ على بلاغ شيخ  
الجامع الأزهر الذي أرفق به بتقرير علميه  
الأزهر ، أنه طالب بالتحذو الوسائل  
القانونية ، ولم يحد إلى تكفير طه  
حسين ، أو إلى النيل منه أو التشهير  
به . كما نلاحظ أن المحقق قد تراخى في  
البده في التحقيق حتى ١٩ أكتوبر  
١٩٢٦ ، نظرا لغياب «طه حسين»  
خارج مصر . وإذ تعلم أن الدراسة في  
الجامعة كانت تبدأ في الأسبوع الأخير  
من شهر سبتمبر أو الأسبوع الأول من  
شهر أكتوبر على الأكثر ، فإن ذلك يعني  
أن النيابة العامة لم تتسرف في استعمال  
حقها في استدعاء «طه حسين»  
للتحقق معه عقب عودته من الخارج  
مباشرة ، بل ترجع أن النيابة العامة قد  
تراخيت في ذلك لعدة أسابيع بعد عودته  
«طه حسين» إلى مصر . لنفارق هذه  
الجزئية البالغة الدلالة مع ما حدث فعلا  
أومع ما يمكن أن يحدث لمفكر مصري  
معاصر في ظل ظروف مشابهة . أليس  
من المتوقع أو من المحتمل أن يلقى  
القبض عليه في ميناء الوصول من  
الخارج ؟ . لنحاول - مرة أخرى -  
أن نقف على الأسلوب المهلب في  
الأسطة التي كان يواجه بها المحقق  
«طه حسين» ، والتي تبين - في  
الوقت نفسه - أن المحقق قد رجع إلى  
معظم المصادر العلمية التي رجع إليها  
المؤلف !

٢٨ - ونحن عندما نعود إلى طرح  
بعض الأمثلة - هنا - ، فنحن هدف  
إلى محاولة تلمس صورة المنحى البياني  
للحريات الفكرية في مصر المعاصرة .  
فلكم نجدنا أقل عطشا وأكثر ليراليه  
وقانونية واستنارة ، وردود أفعال السلطة  
في مصر المعاصرة تجاه كتابات وأفكار  
«عل عبد الرأزق» و «طه حسين» و  
«يبريم الترنسي» و «سلامة موسى» و  
«العقاد» وغيرهم كثيرين ، وبالمقارنة  
مع ردود أفعال السلطة تجاه كتابات  
والأفكار «سيد قطب» و «شاهدي عطية  
الشافعي» و «خالد محمد خالد»

١١١  
١١٠  
١٠٩  
١٠٨  
١٠٧  
١٠٦  
١٠٥  
١٠٤  
١٠٣  
١٠٢  
١٠١  
١٠٠  
٩٩  
٩٨  
٩٧  
٩٦  
٩٥  
٩٤  
٩٣  
٩٢  
٩١  
٩٠  
٨٩  
٨٨  
٨٧  
٨٦  
٨٥  
٨٤  
٨٣  
٨٢  
٨١  
٨٠  
٧٩  
٧٨  
٧٧  
٧٦  
٧٥  
٧٤  
٧٣  
٧٢  
٧١  
٧٠  
٦٩  
٦٨  
٦٧  
٦٦  
٦٥  
٦٤  
٦٣  
٦٢  
٦١  
٦٠  
٥٩  
٥٨  
٥٧  
٥٦  
٥٥  
٥٤  
٥٣  
٥٢  
٥١  
٥٠  
٤٩  
٤٨  
٤٧  
٤٦  
٤٥  
٤٤  
٤٣  
٤٢  
٤١  
٤٠  
٣٩  
٣٨  
٣٧  
٣٦  
٣٥  
٣٤  
٣٣  
٣٢  
٣١  
٣٠  
٢٩  
٢٨  
٢٧  
٢٦  
٢٥  
٢٤  
٢٣  
٢٢  
٢١  
٢٠  
١٩  
١٨  
١٧  
١٦  
١٥  
١٤  
١٣  
١٢  
١١  
١٠  
٩  
٨  
٧  
٦  
٥  
٤  
٣  
٢  
١

وغيرهم أيضا كثيرون بعد أكثر من أربعة عقود من الزمان . ولربما نشير إلى ما حدث مؤخرا من مصادرات لأعمال فكرية هامة منها اختلف الرأي حولها . مثلاً حدث مع « لويس عوض » ، منذ سنوات قلائل .

٢٩ - ولا نملك تفسيرا عذرا لما طرأ على متحفى خط الحريات الفكرية في مصر المعاصرة من تكوص واضطراب منذ البدايات الباكورة لثورة ١٩٥٢ ، التي لا يمكن — بحال — التفلون من إنجازاتها المتميزة على الأصعدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية . والمسألة لا تعدو مجرد إثارة فرضيات حول هذه الجزئية الهامة والتي تحتاج إلى دراسات جادة وموضوعية . فقد يرجع الأمر إلى تركيبة العقيدة العسكرية لرموز النظام الجديد ، بما تتسم به هذه العقيدة من جود وانضباط ، كما نرجح أن عدداً من المثقفين المصريين شاركوا في أحداث هذه الصورة بجهنمية ، في محاولة لفهم العرى مع كل ملامح النظام القديم ، حتى ما كان يجلبها منها . بقدر « سعد الله ونوس » مؤخرًا : [ . . ] إن جيلا من المثقفين التقدميين ، ملأ ساحتنا الثقافية في الخمسينات بمماراته الجديده ، وحماسه المتقدة ، وتصنيفاته السريعة ! ألم يقفل هؤلاء المثقفون ، وفي غمرة انغماسهم في صياغة حلم التغيير ، تراثا ثقافيا غنيا كان ينبغي أن يضمه ويراكموه جزءا من زادهم المعرفي ، كي يصعدوا بعذلتهم إلى تطوره ، والمضي به خطوات إلى الأمام ! ألم يكن الاكتفاء بحقل معرفي متمذهب ، فيه إيجابيات جاهزة على كل أسئلة الواقع ، هو أيضا شئنا لفت شيه بشيق الافق الذي أبدته الثورة يوليو ١٩٥٢ .

٣٠ - كما نفترض — أيضا بالإضافة إلى ما عرضناه — أن الرصيد الهائل الذي توارثته أجيال عديدة من المتعلمين والمثقفين والأدعياء ، من النطاق والأهمية والملقى والتقية والحرف ، قد ساعد في إزاحة كافة الحواجز أمام السلطة الجديدة ذات الطابع العسكري ، فمهدت إلى الاستهانة المتكررة بالشرعية ، مع بعض استثناءات تؤكد الصورة العامة .

٣١ - فنحن لا نرى في الانفراس هنا وهناك ومن وقت لآخر ، سوى نظرة إلى أن الحريات العلمية ومن بينها الحريات الفكرية هي من قبيل المتح الذي تتوقف على كرم أو مزاج أو مصالح السلطة ، إن شامت منحتها وإن شامت منعها وبخاصة وأن اللجوء إلى بعض الانفراسات قد يكون لتخفيف الضغوط أو لتحويل مساراتها تكتيكيا .

٣٢ - إن الصورة العامة لمنحى الخط البيان للحريات الفكرية في مصر حاليا ، ليست صورة مشجعة ، وبخاصة وأن تقنين المساس ببعض هذه الحريات بالطرق التشريعية أمر وارد وسير . ولسوف نعود — مرة أخرى — لهذه الجزئية ، عندما نعرض لبعض رؤانا المستقبلية .

## المبحث الثاني في النتائج والحصاد .

٣٣ - مع الاعتراف بأن الرصيد الدقيق لنتائج انحسار الحريات الفكرية على المثقف من جهة وعمل المنتج الثقافي أو الإبداعي من جهة أخرى ، مع الاعتراف بأن مثل هذا الرصيد صعب للغاية ، فإن من الضروري — مع ذلك — القيام بالمحاولة ولو في اتجاه رصد ملامح التأثيرات على الحركة الثقافية .

٣٤ - وفي مثل هذه الدراسة ، فإن من الضروري إعمال منهج المقارنة — ولو المقاربة — بين ملامح الصورة العامة إبان تلك الليبرالي من جهة والصورة المقابلة مع تراجع هذا المد ، والتدخل من جانب السلطة بالتقييد والملاحقات ونحو ذلك ، ولا يجوز — في تقديرنا — عند المقارنة الاعتداد على البيانات الكمية ذات الطابع الاحصائي عن عدد الاصدارات والمجلات والصوريات والمسرحيات والافلام السينمائية وما إلى ذلك . فالمقارنة الكمية قد تكون مضللة ، فضلا عن أنها لا تكشف عن جوهر ما لحق بالثقافة والحركة الثقافية والمثقفين . بل أكثر من هذا ، فإن أمورا شديدة التجريد المنحى لما لا يمكن حسابه بالمعايير الكمية . فلنأخذ — على سبيل

المثال — تعرض مثقف لهجوم الشرطه على منزله وتفتيش الأثاث المكتبة ونحو ذلك ، وترويع الزوجة والأطفال ، وحتى مع افتراض اخلاء سبيله في الحال دون ملاحقة ! هل يمكن بأي معيار كمي حساب مدى الخسارة التي لحقت بهذا المثقف وبأسرته ! ، والتي قد تستمر أجيالا وقد تحسر الحركة الثقافية هذا المثقف بتوقفه عن العمل الثقافي ، أو بانحصائه خوفا من ولوج الشواطيء المحرمة . وكمن من الشواطيء المحرمة تكون هي حافز وهاجس وهدف العمل الإبداعي !

٣٥ - لقد توقفت العديد من الأنشطة الثقافية الرصينة في مصر ذداة ثورة ١٩٥٢ ، ويتكفى الإشارة إلى توقف نشاط جامعة ثقافية فكرية جادة كان لها دورها البالغ الأهمية على الساحة الثقافية العربية والمصرية ، ألا وهي « لجنة التأليف والترجمة والنشر » ، كما توقفت بعض المجلات الجادة ، إما بصعوبات في التمويل أو لفتور حماس القائمين عليها أو للتدخل المستمر للرقابة وغير ذلك .

٣٦ - حقيقى وفي المقابل ، ظهرت العديد من المجلات الأدبية والثقافية والفكرية تحت عباءة الأجهزة البيروقراطية ، كما تولت صدور بحشرات السلاسل الثقافية ، التي لا يمكن إنكار المستوى الجيد لبعض منها . لكن الأمر الذي لا يمكن قياسه ، هو أن « المثقف » كان يسكنه رقيب داخلى ، يتمثل في هاجس شديد الإلحاح بأنه غير حر تماما ، وبأنه قد يدفع ثمن جرأته اعتقالا أو فصلا عن عمله ، وقد لمس الأمر — في الغالب — عيش أسرته !

٣٧ - في مثل هذا المناخ ، نزع من الإبداع ينحسر بالضرورة . ومع ذلك يمكن القول بأن بعض أجناس العمل الإبداعي يمكن أن تستمر بقوة ، كالرواية مثلا ، حيث يعتمد الروائي عادة إلى الرمز ، ولا يلجأ إلى الأسلوب المباشر أو التقريرى . ومن هنا نجح الكثيرون من الروائيين وكتاب القصة القصيرة والمسرح وكذلك بعض

الشعراء ، في تريب أفكارهم ورؤاهم خلال الخمسينات وما بعدها . ومع ذلك فإن مجرد الاحساس بأن الرقابة تسكنه وتمايش أنفاسه ، لا شك يؤثر في مدى حريته أثناء الحقن الإبداعي . وقد تكون بعض روايات « نجيب محفوظ » خير مثال لذلك ، بعد فترة توقف انشغل خلالها بكتابة السيناريو للسبينا .

٣٨ - كما لا يمكن إنكار أن بعض المستعربين من الغربيين من دوائر السلطة قد تدخلوا لصالح عدم المساس بمعتقد أو باخر ، أو احتضنوا في مؤسساتهم الصحفية نفرا من الفنانين والمبدعين والمفكرين مع بسط نوع من الحماية عليهم . بيد أن هذا الأمر يؤكد القاعدة العامة ، وهي أن مناسخا من القهر المعلن أو المستتر كان يجيم على الحياة الثقافية في مصر .

٣٩ - كما نزع من هذا المناخ قد أثر — بالسلب — على تقليص حجم الصفحات والملاحق الثقافية والإبداعية والفكرية في صحافتنا المصرية ، حساب التمجيد المبطل للسلطة وللإعلانات وغير ذلك . وبرز تقليص حجم هذه الصفحات والملاحق الثقافية بانتشار الإذاعة المرئية ، وانصراف المبدعين عن القراءة إلى المشاهدة . ولا نعتقد أن هذا يصلح سببا كافيا لتفسير هذا الانقراض الذي نرصده ، بل إن التفسير الأقرب إلى الحقيقة ، أن السياسات الثقافية الجديدة كرس الإعلام كبديل أساسي عن الثقافة .

٤٠ - وقد نكتفى بالإشارة إلى فصل الكثيرين من المثقفين من أحوالهم ذات الطابع الثقافي ونقل الكثيرين إلى مؤسسات غريبة خدمية وإنتاجية ، ليس لها أدنى علاقة بتكوين المثقف وبقدرةاته وابعاداته . ولقد تتابع حدوث مثل هذه الأمور الشاذة حتى أوائل الثمانينات .

٤١ - ولقد ترتب على هذا ، هجرة أعداد كبيرة من المثقفين إلى خارج مصر أما إلى الاقطار الخليجية النفطية ، ولا بأس أن يخلصوا على عائد مالي مرتفع ، وأيضا إلى بعض الدول

الأوروبية . ولقد انكمس هذا — خلال أكثر من عقد — على هبوط مستويات الأداء الثقافي والفكري والإبداع داخل مصر ، كما أدى إلى حرمان الأجيال الشابة من المثقفين ومن المبدعين من النمو في ظل ولاءة مقيدة عن مقبوض .

٤٢ - كما نعتقد أن من بين أهم النتائج السالبة لجمرة أعداد متنامية من المثقفين والمبدعين إلى أقطار النفط وخاصة ما نلاحظه من تدجين قد تم لأعداد من هذا النفر وانفاسهم في المخاط الحية بالانقطاع للحلجية في سبيل الحصول على المزيد من المال ، وللحفاظ بأحوالهم الجديدة هناك . كما نرصد — أيضا — انتشار ظاهرة المجلات (البوتيكات) ، والتي تحولت أنظمة متعارضة متناحرة لخدمة أهداف هذه الأنظمة ، أو انقياس أعدادها وزنها من المثقفين المصريين وكذلك من المبدعين في أنشطة هذه المجلات (البوتيكات) ، مع انتقال الولايات بحسب بورصة الأجور والمكافآت .

٤٣ - ولقد انتقلت ظلال ظاهرة البوتيكات الثقافية هذه ، حتى إلى داخل مصر ، عن طريق المكاتب والوكالات ، التي تنشط — عادة — في الاستكباب بغض النظر عن الموهبة أحيانا ، وللمجرد الوصول إلى الأهداف السياسية التي تنغيها الأنظمة والمنظمات الممولة . ولا شك — عندنا — في أن هذا أفسد ويشد نتائج الحياة الثقافية في مصر ، ويضع المثقفين والمبدعين الشرهه وخاصة من الشباب في مأزق المقارنة ومقاومة السقوط بجهد جهيد .

٤٤ - لعل هذه الصورة الاستكشبية التي رسمناها — في جعلة — للواقع الثقافي في مصر حاليا ، وبخاصة فيما يتعلق بالنتائج السالبة التي أفرزها تراجع خط الحريات الفكرية ، لعل هذه الصورة أن تعتمورها بعض المبالغة ، كما نتعرف بأنها قد تحتاج إلى الكثير من التدقيق والجهد البحثي الرصين . ومع هذا تبقى الصورة في عظمها العريضة صالحة في تقديرنا وأمنية إلى درجة كبيرة .

## البحث الثالث مستقبل الثقافة في مصر: طرح رؤى اجتهادية مستقبلية

٤٥ - بعد أن حاولنا رسم منحنى تقريبي للمخيط البياني للحريات الفكرية في مصر المعاصرة مع خلفية تاريخية مناسبة . وبعد أن عرضنا بإيجاز — لانتمكسات التدهور الذي لحق بالحريات الفكرية بعيد ثورة يوليو ١٩٥٢ ، هذه الانتمكسات على مجمل الحياة الثقافية في مصر حاليا والمناخ الثقافي والمثقف المصري ، بعد هذا كله نتقل إلى طرح بعض الرؤى الاجتهادية حول مستقبل الثقافة في مصر .

٤٦ - وبالطبع فإن أي حديث عن رؤى مستقبلية ، يحتمل الصواب والخطأ ، وبخاصة إذا كانت « السيناريوهات » التي تلوح في الأفق متعددة ومختلفة وقد تكون متناقضة .

٤٧ - غير أننا قد نرجح بعض السيناريوهات على غيرها ، وبخاصة وأننا نعتقد أن أزمة الخليج حاليا ، تعد من قبيل الأمور الكاشفة أكثر منها مقررة . فهي ، أي الأزمة الماثلة ، قد كشفت سوء النظام العربي برمته وما يتورده من تناقضات حادة لا يمكن الاستمرار في التستر عليها . ولعل من أهم النقص الأساسية التي تسكن النظام العربي الذي هو على وشك الانهيار ، لعل من أهم هذه النقص أنه نظام يفتقر إلى الشرعية وإلى الضمانات الدستورية والقانونية الجدية . . ولا شك عندنا في أن هذا الانقراض الملمح لما يبدد النظام العربي في مقتل ، تستوي في ذلك الشعوب والسلط الحاكمة .

٤٨ - ومن هنا يكون من المنير — علميا — الحديث عن تغيرات جذرية كبرى على صعيد التركيبة السياسية والاجتماعية والاقتصادية للنخب الحاكمة ، إذا قدر لها الاستمرار ، وهو أمر نشك فيه كثيرا .

٤٩ - ولنا يقاردين على اعفاء المثقفين من دورهم الضروري والبالغ

الاهية للتبشير للملاح بالشرعية الجادة وبإطلاق الحريات العامة والحريات الفكرية من بينها ، إلى أقصى مدى . ولا شك عندنا في أن هذه المرحلة الرائعة لسوف تؤتى — يبين — إلى محاولة الخروج عن الأزمة حتى من جانب السلط الحاكمة ، بروضوخ لا كبر قدر من الشرعية والاعتراف بأوسع مدى للحريات العامة والفكرية ، وبأن طوفان الأحداث سيجرفها لا محالة .

٥٠ — وبالنسبة لمصر — تمجيدا — وحل الرغص ما تشهد من بعض الانفراج في ميدان الحريات الفكرية نتيجة لظروف أو لأخرى لنا في مجال الخوض فيها تفصيلا ، حل الرغص من ذلك كله فإننا نعتقد أن الأمر يتطلب جهداً حثيثاً من جانب المثقفين بخاصة ، في اتجاه تكريس أصمت هذه الحريات العامة والفكرية ، بحيث يمكن الوصول في المدى القريب إلى صيغ مستقرة من العلاقة الشرعية مع السلط الحاكمة .

٥١ — وبالطبع فنحن في رؤانا هذه لا نقرب من تخوم التهورات ، ذلك ان الحريات العامة والفكرية لا يمكن أن تكون عملاً لساوية ، أو موضعاً لمنحة تمنى اليوم وقد تسلب غداً بل أننا نزعم ان من مصلحة النخب الحاكمة ذاتها ، أن تسمى إلى نوع مرض من الوفاق الاجتماعي مع الجماهير بعمامة ومع المثقفين بخاصة .

٥٢ — وقد يكون من العمل العاليل للتطبيق ، ان يتداعى المثقفون على اختلاف اتجاهاتهم إلى عقد جمعية تأسيسية ، تقوم على دراسة كل جوانب المسألة الدستورية وما يتعلق بها من الشرعية القانونية ، وأن تنتهي هذه الجمعية التأسيسية إلى مقترحات محددة بإحداث التعديلات الدستورية والقانونية والميكانيكية اللازمة .

٥٣ — ولا شك في أن قيام ما يسمى بمنظمات الحياة المدنية خلال العقد المنصرم مثل ، المنظمة العربية لحقوق الإنسان ، واللجان المحلية المنبثقة من منظمة العفو الدولية ، وبعض

الاتحادات النقابية مثل « اتحاد العرب » و « اتحاد الصحفيين العرب » وغير ذلك ؛ لا شك في أن هذه الجهود المتراكمة لثل هذه المنظمات ، لما يصير متناخاً مواتياً لنجاح هذه الدعوة التي أشرنا إليها آنفاً .

٥٤ — كما أننا نعتقد أن ما حدث وما يحدث من انفراج في العلاقات الدولية بين القوى الأعظم في عالمنا المعاصر ، وما شهدته مجتمعات كثيرة في الفترة القصيرة السابقة من انفراجة ديمقراطية ، واحتيايم دولي جدى بموضوع حقوق الإنسان ؛ لا شك في أن هذا كله يدعم هذا الاتجاه نحو الشرعية الكاملة غير المتقوصة في مجتمعاتها للمصري . ذلك ان الرأي العام الدولي له وزنه واحترامه وبخاصة مع تقدم الاتصال والمواصلات ، ومع الضغوط الدولية التي يمكن أن تمارس ضد السلط التي تنتهك حقوق الإنسان ، عن طريق منحه تقديم الدعم والقروض والمساعدات الفنية لثل هذه الأنظمة ، فضلاً عن امكان اللجوء إلى المقاطعة الاقتصادية .

٥٥ — ومع ما سبق ، يبقى في جانب المثقفين اللذين هم فيه كبير يتعلق بتطهير صفوفهم من المرتزقة والأدعياء والمنافقين ومن لف لفهم . إذ لا يكفي — في تقديرنا — أن نهم بالضمانات الدستورية والقانونية وإتقانها لحماية حرية المثقف . بل نرى من الضروري وموالياً لذلك ، ان يكون المثقفون في مستوى الموقف ، وبخاصة بعد سيادة مظاهر الولاءات المتحدة و « البوتيكات الثقافية » التي تخفى وراءها غايات سياسية متضاربة ، وذلك كما أشرنا آنفاً .

#### خاتمة :

٥٦ — نزعم في نهاية هذه الورقة ، انها تأثرت من المشاكل أكثر مما تكون قد قلعت من حلول . ونعتقد أن هذه هي الطريقة الصائبة والمثل لإثارة حوار خصب ونقاش خلاق حول الأطروحات والأفكار التي وردت بها . والله تعالى أعلم

#### ثبت بأهم اشارات واحالات

١ — أنظر دراستنا تحت عنوان : « المثقف بالسباع في مصر — محاولة في الرصد » أعمال ندوة الانجنياسيا العربية — القاهرة [ أبريل / نيسان ١٩٨٧ ] مجلد منشور ، الجمعية العربية لعلم الاجتماع ، تونس ، ١٩٨٩ . ويزعم الباحث مواصلة إعداد دراسات مماثلة عن بعض فئات المثقفين ، عن هم في عداد حالات عدم السواء .

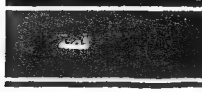
٢ — نحلل الفاري — في التفاصيل الكثيرة — إلى المناقشات الدستورية والقانونية التي أوردناها حول طبيعة الدولة العربية الإسلامية في دراستنا تحت عنوان : الدولة القانونية والدولة البوليسية — دراسة في الطبيعة القانونية للدولة العربية ، مجلة المنار ، القاهرة ، يوليو / تموز ١٩٩٠ .

٣ — يراجع في المناقشة الفلسفية المثيرة لهذا الموضوع ، دراسة « صادق جلال العظم » المتميزة بمجلة « حوار » / بيروت ، يوليو / تموز ١٩٩٤ .

٤ — أنظر في التفاصيل الكثيرة : زكي نجيب محمود ، تحديد الفكر العربي ، دار الشروق ، بيروت / القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٨ . — صل فهمي ، المثقف العربي والحرية ، دراسة منشورة ، مجلة « قضايا عربية » ، بيروت ، أبريل / نيسان ، ١٩٨٠ .

٥ — أنظر في التفاصيل : علي فهمي ، دلالات التحقيق القضائي حول كتاب « في الشر الجاهل » رصد لمتاح التنوير والشرعية . دراسة مقدمة في احتفال جامعة القاهرة بالعيد المئوي ليلاد طه حسين ( ١٩٨٩ ) . منشورة بالعدد الأول من : « قضايا وشهادات » — كتاب ثقافي دوري ، مؤسسة حبيب للدراسات والنشر ، قنبرص ، ١٩٩٠ ، ص ٤٠٦ / ٤١٦ .

٦ — أنظر الآراء البالغة الأهمية حول الموضوع في : سعد الله ونوس ، بمثابة تقديم ، العدد الأول من « قضايا وشهادات سابق الاشارة » ص ٥ ، ٢٥ .



## الحدود

### أمين ريان

زيارة حتى بات المدير يسمى تلك الزيارات غارات إنصاف الليلية !!  
وكرر المدير لنفسه كما اعتاد أن يفعل منذ غياب زوجته : أن إنصاف لم تعد تمسك لسانها ، لم تعد تراهى أى تحفظ أو احترام حتى مع زوجها !!!  
بدأت تسخر من العمل فتطلق عليه الأوصاف الهازلة .. أما المجلس فقد أطلقت عليه مجلس الحية مرة .. ومجلس الأنس مرة أخرى . أما زملاء زوجها الكبار والصغار فلم ينج منهم أحد من غمزها ولزها  
وكان المدير يستعد لسماع نشرة الأخبار المسائية ( في التلفزيون ) حين عادت زوجته . وعلى مائدة الصالة ألفت يحزمة من الجرائد ثم تهاوت على أقرب المقاعد لتمالك أنفساسها . وأخذ المدير عندما اكتشف أن الحزمة ليست إلا صفحات الجرائد التي كان يخفيها والتي سجلت عليها المانشات تطورات التصدع بين منشآت الحدود منذ بدأ ألفياً حتى تسلسل رأسياً إلى الأساسات .

منذ بداية الأسبوع طفقت الجرائد الصباحية تنشر خبر تصدع المنشآت التي تعبر بين الحدود في مانشات كبيرة بالحير الأحمر .  
وكان المدير رغم أنه خرج على الماش يمشى هذه المانشات المثيرة كل صباح حتى لا تعثر عليها زوجته - ( فهي تستعد لزفاف إبتهاج التي توشك أن تعبر الحدود في أجازة من العمل ) ، وكان يخشى أن تصدم زوجته فتتوح على ما بللت من تضمحيات خلال سنوات العمل التي أنفقا فيها عمرهما خلال خدمة مجلس إنشاءات التواصل البرى .  
وخفف وطأة المانشات ( التي تحمل الأخبار المفاجئة ) اعتماد زوجة المدير عن منطقة الحدود إلى شقة إبتهاج بالفواحي لنهى المكان للزفاف الذي تقرر مؤعده عقب عودة العروس مباشرة ولم يكن المدير يخشى عودة زوجته في نهاية الأسبوع بقدر ما بات يخشى زيارات مساعده المهندس ريمان - في الحقيقة  
فقد أمسى ريمان يصحب زوجته ( إنصاف ) في كل

ولما سألها وقد أسقط في يده كيف جمعت كل هذه الأخبار أشارت إلى آخر المانشيتات ( وهو المانشيت الذي صدر صباح اليوم وأندس بالإنهيار الشامل ) وأخبرته أنها الجريدة التي أحضر فيها أحد المبطلين إفطاره في الصباح .

وأستت الزوجة لذهول المير وإطراقه فاستضرت عن  
وطأة الكارثة على زملاء العمل فصارحها بما أصاب زملاء  
العمل من فزع وصدمات عصبية وصارحها بما طاش من  
صواب المساعدين وخاصة زوجة ربحان التي لم يعد يسلم من  
لسانها صغيرا وكبير وقد باتت تتناول ليس فقط على زملاء  
زوجها بل وعلى رؤساء العمل وكبار المجلس . فهي تنهمم  
بالجبن وتقسم بأغلظ الأليمان أنهم سيكونون أول من يظلمون  
سيقامهم للريح عندما يبيء يوم الحساب .

ولما ظهرت على الزوجة معالم الرضاء للمسكينه  
(إنصاف) التي كانت مصدر التفكه والمؤانسة خلال الليالي  
الموحشة من الإقامة في مساكن العمل - على الحدود فقد سارع  
المدير فقال لزوجته :

— بالأمس وصفت (إنصاف) زوجها بأنه يفعل كما يفعل المجرم الذي يحوم حول مكان الجريمة فهو يهب من نومه مدحوراً ويندفع إلى المنشآت الحرسانية فيدور حولها كالمجنون .

وصممت الزوجة تستمع في آسى . . فهي لم تعلق على سلوك إصناف ولم تصفها بقلة الحياء ولا طول اللسان كما كان يتوقع بل أشارت إلى أحد الماشتات وسألته :

— وهل حقيقة يخرج السكان وكل الطائفة ليعتظروا الكارثة  
( التي وصفها أحدهم بالواقعة ووصفها آخر بالقيامة ) في  
متصف الليل ؟ ؟

وأجابها المدير :  
 = . : . نقصدين الانبياء ؟ ؟

إن الانهيار هو ما ينتظره الجميع . وإنصاف نظنك أول  
من فرّت من الطائفة !!!

— ولماذا الحرب وقد خرجنا من الخدمة ؟ ؟  
— المسؤولة لن يفلت منها من ترك الخدمة ولا من مازال  
في الخدمة !!

وزفرت الزوجة وكأنها تنكم في صدرها هماً وازحاً .  
وعتمت بصوت خافت كأنها تحدث نفسها فسألت لماذا لم يفر  
بالسفر إلى ابنته قبل عودتها . . وأجابها المدير مستربياً إن كانت  
فكرت فيما تقول أم هي تنطق عقو الحاطر ؟ ؟

وتذكر أنه سبق الجميع في اكتشاف الخلل - هو ومساعدته  
ريحان - وسابل في دخيلته : إن كانت قد شعرت به أيام تسلسل  
في جوف الظلام ليظوف حول التصدع خفية كما يظوف المحرم

في غفلة عن الأعين ( حول مكان الجريمة ) على رأي  
انصاف ؟ ؟

ولم تخف على الزوجة طعنة الإيذاء التي خاطبها بها زوجها عندما تمت أن إنصاف لن تلبث أن تحضر للبحث عنها لتؤكد من عدم هروبهم وأهم حقيقة يشاركون زملائهم الكارثة لا فرق بين صغير وكبير ولا من ترك الخدمة ومن مازال ضالعا فيها .

وتظاهرت الزوجة في مكانها . وقد تهالكت يكامل ثيابها فوق اقرب المقاعد إلى الباب وشعرت بالإشفاق يفتل قلبها نحو زوجها الذي تركته منذ أيام مهيبا زاده الشيب الذي خطف فؤديه وقارأ وحزما فإذا بها تعود قبل أن ينتهي الأسبوع لتجدده عقبيه . يتنوع يحصل الفئاضل كمن عافت نفسه الطعام ولم يفضله لـ جفن منذ بداية الكارثة .

وعندما دق الباب زفرت الزوجه كمن انفسر قلبها  
وعندما رأت زوجها يطأ طء هامته فى إنكسار كمن أسلم أمره لما  
يراد به من قصاص .

وهبت الزوجه وكأنها تتشبث بما بقى لها من عزم لتواجه في  
شجاعة من يريد بزوجهها السوء .

وسمع المدير صوت إتصاف يقتحم الصالة وكأنها  
واصل غارة الأملس فإذا بها تتيب بزوجها أن يذهب وحده  
يحرس المنشآت ثم كررت :  
- لتحرس الخفية !!

وكمن فوجئت بزوجه المدير عندما فتحت لها الباب إذا  
بها تقول لزوجها :

— لتسندوا المنشآت المتداعية أنت وزملاؤك المساعدون  
مناك على الحدود .. حتى الصباح !!

وعانتبتها زوجة المدير على تطاولها وما نسبت من آداب  
في غيابها) فإذا بإتصاف ترعى في أحضانها كمن فقدت

حتماتها وتجهش وقد تركت لدموعها العنان فتجبرها بأنها كانت تفزع إليها كل ليلة فلا تجد لها وأن ربحان بات يهرع بها ليل ليلة إلى المنشآت الخرسانية التي يستظر أمبارها حتى كادت يهن من عدم النوم والانتظار الممض .

واحتضنت السيدة الكبيرة إنصاف وأخذت يدها  
بأُتُنَا طفلة صغيرة وتذكرها برحة الله الواسعة ولطفه الذي  
لم تحده حدود .. حتى غالكت أنصاف روعها وهذا صوتها  
يعن طال بها العذاب . ولكنها ما أن سمعت صوت المدير وهو  
يتبادل التحية مع زوجها حتى أجهشت تقول إن أحد الجيران  
شار إلى زوجها بالأس ( عند المايبر ) وما أن عرف الأهالي  
به أحد المسؤولين عن التصدع حتى كاد الأهالي يفتككون به  
الاحراس الخوئين .



يتصل شرقها بغربها وما أن يدهمنا الظلام حتى يهاجنا الفزع  
فنهرع على طول الحدود وقد سابت مفاصلنا كمن يطاردنا غول  
خفيف إلى ليل بلا حدود . . آه . .

— وا أسفاه على التواصل يا ابنتي . . وا أسفاه  
وحكت إنصاف كيف ذهبت إلى قريب لها في الشئون  
القانونية لتعرض عليه حالة زوجها فإذا به يسفه مسعاها  
ويتهمها بإثارة الفرع في منتصف الليل لإنقاذ من استغل  
المشروع للثراء على حساب الملايين من الغلابة .  
ونجاوبت تهذبات المرأتين وأنشجت زوجة المدير تقول  
كمن تكلم نفسها :

— لم أكن أطمع إلا في كرم المولى . . أن يخنم حياتي - يحسن  
الختام وأن أستر ابقى الوحيدة بعد الغربة الطويلة ! !  
وهاجت مواجع إنصاف وكمن تذكرت أسف الأم على  
التواصل الذي ظهر زيفه وأخذت تهذي فتسال وتجب على  
نفسها :

— قال مجلس تواصل قال ! !  
جلس إليه ؟ مجلس التواصل البري ! ! !  
وأشقى السامعون على انبهارها عندما جعظت عيناها  
وتناثر الزبد من شفتيها وهي تستطر اللعنات على العملاء  
وتسال المنتقم الجبار أن يغرب ديارهم ويشت شملهم .  
وناحت زوجة المدير كمن أوحث إليها كلمة  
( شملهم ) بما تعان من لوعة الجهاد بسبب غربة أولادها  
فناحت :

— . . جاء موعد الزفاف واستعد العريس .  
فاستحالت عودة العروس ! !  
العودة يسبقها الإنهار .

والزفاف يسبقه الشتت والأمر لله ! ! !  
وسأل المساعد رئيسه ( السابق ) ذلك السؤال البائس  
الذي أجاب عليه المدير مراراً منذ بدأت الكارثة فتمتم :  
— ربما إذا ما كان إجماع التصعد نحو الغرب ينذر  
بإبتمامه عن حدودنا ؟ ؟ وكرر المدير إجابته :

— إن المسؤولية ستكون أولاً على الإهمال في أصول  
الصناعة ! ! !

ثم استطرد كمن وجد بصيصاً من الأمل فقال :  
— اما عن المواد المستوردة فهل كانت حصة الشرق أم حصة  
الغرب يا ريحان هي الفاسدة ؟  
وولدت إنصاف :

— حسرت على من ينتظرون الإتمام ! ! !  
أما المستوردون ؟ ؟

فمن يجرؤ على إهمال مجلس إيادة الأدميين بجلب المواد -  
الفاسدة ؟ ؟



وأجلستها زوجة المدير وهي تحكي لها عما شغلها عن  
الكارثة خلال الأيام الماضية . .  
وعلفت على تصرفات زوجها ( المدير ) فقالت إنه  
شجعها على الاعتماد عن موقع الأحداث حتى يظل أحدهما  
متماسكا . . ورددت الزوجة الشايفة وهي تمسح دموعها وأنفها  
أنه انهار عام ، انهار لم يترك أحداً متماسكا .  
وساقت لها أخبار من صُدم فأصابه الدهول ومن مرض  
فأصابه الشلل من المساعدين ، ومن هرب من الملاحظين  
لفظت يفر كل يوم من مكان إلى مكان دون أن يستقر به مكان .  
وسألت زوجة المدير عن السر في إذاعة أخبار الكارثة مساء  
وغم تقطع أسباب الاتصال ورددت إنصاف نائحة :  
— منعت السلطات استعمال المعابر ( الأنفاق ) فلم يمد



أعاش جنةً وأموت شوقاً  
لماشقة توت على ذراعي  
أصارعها تصارعني فتفتي  
وتجرمني لبيخلفي صراعي .. !

ياسيدة الأرض (الولادة) ..  
يا امرأة من وجم الشمس ومن لحم الليل  
وجمر الأحزان الممتدة ..  
يا امرأة من ضعف وإرادة ..  
يا امرأة من ثمر النخل (الحَيَاة) والتوت  
الحبيتي، اللوز الأخضر، من صمت  
القمح وظل الكافور وهسهسة الريح  
الحبلى بالموال ...  
يا امرأة من صلصال وخيال وحشى وخيال  
من نسج (الدم) بقلبي يا امرأة من نسج

(ردّتي لي الروح المتكبّله في ضلوعي  
وشقي السجن اللى محوطي ، مخطوطي .  
مشمطتي ، مشبّطي من عقلي ومن  
بطني في أغلال .. أغلال ... ) ...  
في أغلال ..

يا امرأة من شجر ورمال ، أحرّاش وجبال  
يا امرأة من أدغال ..  
— عودتك من خوفي  
من أوهام الضعف

ودعوتك من قلبي .. لبي  
صبي غضبك في وهبي  
تكشف كل المستور المجهور المسبي  
( نطّقي ) من ليل خنقتنا فيه الأكذوبه ..  
نخرج لهار أصحوية ...  
نسكن في كهفي . نقسم اللحم النّيء والقمص  
الوحشية والحطب البرية ، نفخر بجرائم كل الأجداد  
ونرحل في الأسطورة ..  
نسكر من خر الصدق ، النار

نشرّب لبن الماعز  
نستلّ ..  
ننقش أحلام طفولتنا فوق الأحجار  
نتنظر شروق الفجر  
( لما يجل أوان البشرية اللى بتفهم في الحب )  
فتساوى بين العاشق  
لا يخدعها الكذب المتدرع بتفاق ( الثوار ) ..  
ولا يغلبها ( لَوَح ) الشطار  
.....  
ما اسمك يا امرأة ؟

قولي ..  
لكن .. قولي هسأ حتى لا يسمعنّا التجار  
فأنا أنشد اسمها لا ينطقه غيري ..  
حتى لا يطل سحري ..  
ولابد الأبد الأبدي ( بتحير غيري ) في أمري  
كي لا يفقد شعري .. قدرته في الحلم  
على الإبحار !!





# المؤتمر الاقليمي للسادس عشر للجان الوطنية العربية اليونسكو

تزامن مع بداية العقد العالمي للتنمية الثقافية (١٩٨٨ — ١٩٩٧) انعقاد المؤتمر الاقليمي السادس عشر للجان الوطنية العربية لليونسكو في الفترة من [ ١٧ — ٢٣ نوفمبر ١٩٩٠ ] بالقاهرة ، وشارك فيه ثلاثون عضوا ما بين مشارك ومراقب يمثلون ثلاثين دول عربية واجنبية ، وحفل جدول أعمال هذا المؤتمر بالعديد من الموضوعات المهمة ، إلى جانب موضوع العقد العالمي للتنمية الثقافية ، منها دور اللجان الوطنية العربية ومسئولياتها مع الخبراء الوطنيين في النبوض بالتعاون بين اليونسكو والهيئات الدولية المماثلة كالاييسكو والاكسو ، واشراك الخبراء الوطنيين والمؤسسات الوطنية في انشطتها ، وعلى مساهمة هذه اللجان في تحقيق أهداف العالم الدولي لمحور الأمية والاعلان العالمي للتربية للجميع « جومينيان » وعلان عمان نوفمبر ١٩٨٩ ، وأيضاً دور اليونسكو في تطوير العلم والتكنولوجيا والتربية في الدول العربية الأعضاء واسهامات المؤسسات الوطنية في هذه الميادين

## العقد العالمي للتنمية الثقافية

وفي إطار العقد العالمي للتنمية الثقافية ناقش المؤتمر وثيقة العمل المقدمة من الشعبة القومية المصرية لليونسكو، ووضعت هذه الوثيقة عدداً من المقترحات والمشروعات التي يمكن تطويرها وتنفيذها على الصعيد التالي والاقليمي وشبه الاقليمي وبالتعاون مع اليونسكو والاكسو. وحظي هذا الموضوع باهتمام بالغ من جانب المشاركين في المؤتمر وخاصة العرب منهم، ذلك ان منظمة اليونسكو عندما قررت انشاء عقد عالمي للتنمية الثقافية لم تكن تقصد مجموعة معينة من الدول في منطقة معينة من العالم وإنما قصدت وضع استراتيجية لاعادة القيم الثقافية والانسانية على مستوى العالم لتحتل مكانها اللائق بالنسبة للتنمية الاقتصادية والتكنولوجية حتى تكتمل ابعاد التنمية الشاملة وتصبح قادرة على مواجهة التحديات التي تواجه المجتمعات وهي على مشارف القرن الحادي والعشرين.

ويبدو أن يدور النقاش من جانب المشاركين العرب حول كلمة «التحديات» وهي في الواقع مفتاح العمل على المحاور الأساسية التي وضعتها اليونسكو لتنفيذ أنشطة العقد، ولما كانت التحديات التي تواجهها المنطقة العربية تختلف عن التحديات التي تواجهها المنطقة الاوروبية والاسيوية والافريقية... الخ، فإن الأنشطة النمطية المقترحة قد تكون غير ملائمة لمواجهة التحديات الخاصة بالمنطقة العربية. فأهم مشكلتان تواجهان

للمنطقة العربية وتستلزمان حلاً فورياً هما مشكلة الأمية والمشكلة السكانية. فالمنطقة العربية مازالت تعاني من ارتفاع معدلات الأمية التي تبلغ نسبة الأميين من الكبار فيها نحو 49٪ أي ٦١ مليوناً، ولا تزال تعيش صراخاً حضارياً مريراً، وتواجه مشاكل تتغلغل في بيئها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وتحول دون تحقيق أهدافها القومية.

كذلك للمشكلة السكانية التي تلهم أية جهود تنموية فالزيادة السكانية المضطردة تهدد سياسات التنمية الاقتصادية والخطط المصممة لمعالجة وطويلة الأمد بالفشل، إلى جانب عوامل أخرى مثل انتشار الفقر وتدنّي مستويات المعيشة وعدم القدرة على صياغة سياسات ثقافية في إطار مؤسست ترى هذه الثقافة وتوصلها، وعدم القدرة على تنمية الموارد البشرية تنمية كاملة وأهمها القوى البشرية التي سوف يصل تعدادها بحلول الألف الثالثة بعد المائة إلى ثلاثة ملايين نسمة.

## أهم توصيات المؤتمر

من أهم توصيات المؤتمر في هذا الشأن، ضرورة الاستفادة من امكانيات المراكز الوطنية لتدريب مدربي هو الأمية وتعليم الكبار مثل المركز الاقليمي لتعليم الكبار «اسفك» بمرس الليان والذي يعد من أهم المراكز المتخصصة في المنطقة العربية قاطبة، ويثير هذا المركز سؤالاً جوهرياً مناهة انه إذا كنا في مصر نمتلك مثل هذا المركز فبماذا نفسر ارتفاع نسبة الأمية والتي تصل إلى ٨٦٪؟

كذلك من توصيات المؤتمر تلك التوصية الهامة التي تقلعت بها الشعبة القومية المصرية لليونسكو وهي العمل على اكتشاف الخبرات الوطنية قبل اللجوء إلى استخدام الخبرات الأجنبية وتبادل الخبرات الوطنية العربية بين الدول العربية وذلك عن طريق حصر هذه الخبرات في قوائم يتم تبادلها باستمرار بين اللجان الوطنية العربية.

كما أوصى المؤتمر بدعم الجهود المبذولة في سبيل تحقيق مشروع احياء الاسكندرية والذي يعد من أهم المشروعات الدولية الكبرى التي تتجسد فيه أهداف عقد التنمية الثقافية الأربعة وهي:

- مراعاة البعد الثقافي للتنمية.
- تأكيد الذاتيات الثقافية.
- زيادة المشاركة في الحياة الثقافية.
- المهوؤس بالتعاون الثقافي الدولي.

كما حفل المؤتمر بالعديد من التوصيات الأخرى التي تخص دولي فلسطين والكويت وذلك في إطار ماتتادي به اليونسكو والاكسو والاسيسكو، فقد دعا المؤتمر المدير العام لليونسكو إلى إيفاد عثلين عه إلى الأراضي العربية المحتلة للتأكد من أن الأطفال في فلسطين والضفة الغربية يمارسون حقهم في التعليم كما تمس أغلب القرارات الصادرة عن المؤسسات والميثاق الدولية، كذلك إيفاد بعثة شخصية ممثلة إلى مدينة القدس لمعاينة الممارسات الغير مسؤولة والانتهاكات المستمرة لاحتلال الاسرائيلي بالمدنية بما جسد طابعها الثقافي والمهاري والجغرافي وتقديم تقريراً عاجلاً على اعتبار ان الحفاظ على التراث الثقافي والمهاري وتأكيد الذاتيات الثقافية هي من الأهداف التي تبنتها منظمة اليونسكو. كذلك دعا المؤتمر المدير العام لليونسكو إلى إيفاد عثلين له إلى دولة الكويت وتقديم تقريراً عن الانتهاكات التي لحقت بالتأخر والمساعد العلمية والجامعات ومراكز التراث بدولة الكويت، كذلك دعا المشاركون للمدير العام لليونسكو إلى تمكين اللجنة الوطنية العربية الكويتية من مباشرة عملها ومهامها خاصة وان معظم المستندات الخاصة بها لا تزال موجودة بدولة الكويت.

وهكذا تعددت الموضوعات والقضايا التي حفل بها جدول أعمال المؤتمر وناقشها المشاركون على مدار سبعة أيام وأصدر شتلهما جملة من التوصيات المهمة



المقد ، وما تقتضيه من ضرورة احترام مبادئ حقوق الإنسان ، في ضوء التطور التكنولوجي ، وعلى الأخص في مجال وسائل الاتصال .

وعلى مدى ثلاثة أيام ، وعبر ست جلسات عمل ، ناقشت الندوة الأبعاد التالية :

- البعد الثقافي للتنمية .
- تأكيد الذاتيات الثقافية .
- زيادة المشاركة في الحياة الثقافية .
- النهوض بالتعاون الثقافي لدولى

وقد استطلعت الندوة العناصر الأساسية للتنمية الثقافية الهادفة إلى رفقى الإنسان فكرا ووجدانا وسلوكا ، وأكدت على ما تتطلبه التنمية الثقافية من ضرورة توفير الحرية والديمقراطية للمواطن ، بما يضمن له الحق في الاختيار ، ويحقق له المساهمة في صنع القرار وتنفيذه من خلال وسائل اتصال تساعد على التعبير عن الثقافة وتعمل على نشرها في إطار من القيم والمعايير والرموز التي تدعم قدرات المجتمع ، وتأسيسا على ثقافة علمية وتكنولوجية تسهم في دعم الأبعاد الثقافية للمجتمع ،

وأولت الندوة اهتماما بالغا بدور وسائل الاتصال كقنوات لتوصيل الثقافة ، وصولا إلى تفاعل الإنسان مع المثل العليا للمجتمع ، وما يتطلبه ذلك من توفر قيادات تعطي الشعاعا حضاريا ومشاركة من المجتمع في العمل الوطنى السياسى والاقتصادى والاجتماعى انطلاقا من الوعى العميق بالتراث الوطنى ، وفي إطار من الانفتاح على الثقافة العالمية .

وأكدت الندوة على احترام الصالح من القيم والطلبات والتقاليد المصرية باعتبارها روافد لتحقيق الذاتية الثقافية ، وتعميق الاحساس بالفخر والالتناء لدى الفرد .

وناقشت الندوة ضرورة زيادة المشاركة في الحياة الثقافية وصولا إلى خلق رأى عام مستنير قادر على التطور ودفع الحياة إلى ما هو أفضل ، واستطلعت الظروف التي أدت إلى ضيق مساحة للمشاركة الثقافية ، وأبرزت أهمية

البعد الثقافى للتنمية وتأكيد الذاتيات الثقافية وزيادة المشاركة في الحياة الثقافية والنهوض بالتعاون الثقافى لدولى .  
والقى الدكتور مصطفى حجاج ، الأمين العام للجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية ومستشار وزير الاعلام كلمة اشار فيها إلى أن فكرة الندوة عرضت من قبل ممثل قطاع الاعلام في اللجنة القومية للمقد العالمى للتنمية الثقافية التي شكلتها الشبة القومية لليونسكو انطلاقا من الفناعة بأهمية القضايا المطروحة واتساع مساحتها ، وضرورة بحثها في ندوة علمية متخصصة يشارك فيها اساتذة متخصصون في العديد من الجوانب التي تتصل باهداف المقد العالمى للتنمية الثقافية ، وأعرب عن امله في أن تصل الندوة إلى بلورة إطار عام لمشروع قومى مصرى لاستراتيجية شاملة للتنمية الثقافية .

وتحدث السيد فولف جاتنج ارنولد للممثل المقيم لمؤسسة فريدريش ايرت ، فرحب بالمشاركين ، وأشاد بجهود كل من الشبة القومية المصرية لليونسكو والجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية في تنظيم هذه الندوة ، وأوضح أن نشاط مؤسسة فريدريش ايرت التابع من فلسفة الاشتراكية الديمقراطية يتم بتعليم الكبار وقضايا التنمية الاقتصادية والاجتماعية ، وأشار إلى الافاق المتوقعة للتقافة خلال هذا

## مقدمة تقرير وتوصيت ندوة

# نحو رؤية مصرية لأهداف المقد العالمى للتنمية الثقافية

نظمت الشبة القومية المصرية لليونسكو ، وبالتعاون مع الجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية ومؤسسة فريد ريش ايرت الألمانية ، ندوة « نحو رؤية مصرية لأهداف المقد العالمى للتنمية الثقافية » بدفندق سفير بالجيزة ، وذلك في المدة من ٢٠ إلى ٢٣ يناير ١٩٩٠ .

التحت الندوة بكميات لمثل الجهات المنظمة والداعية لها ، فتحدث الاستاذ فوزى عبد الظاهر ، الأمين العام للشبة القومية لليونسكو ، ومستشار وزير التعليم فوجه الشكر لكل من الجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية ومؤسسة فريدريش ايرت لاشتراكها في تنظيم الندوة ، وأشاد بجهود الاستاذ أمين بسيوى د رئيس الاذاعة باعتباره صاحب المبادرة في اشتراك الجمعية باعتبارها منظمة غير حكومية لها ودورها في إثارة الوعى والاهتمام بالمقد العالمى للتنمية الثقافية ، كما وجه الشكر للاستائلة الذين اسهموا بدراسات حول موضوع الندوة ، وأشار إلى نشأة فكرة المقد في المؤتمر العالمى لسياسات الثقافية المنعقد في المكسيك عام ١٩٨٢ ، التي اقربها الجمعية العامة للأمم المتحدة في ديسمبر ١٩٨٦ باعلان الفترة من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٧ عقدا عالميا للتنمية الثقافية وأوضح اهداف المقد المثلة في مراعاة

١٩٩٠  
١٩٩١  
١٩٩٢  
١٩٩٣  
١٩٩٤  
١٩٩٥  
١٩٩٦  
١٩٩٧  
١٩٩٨  
١٩٩٩  
٢٠٠٠  
٢٠٠١  
٢٠٠٢  
٢٠٠٣  
٢٠٠٤  
٢٠٠٥  
٢٠٠٦  
٢٠٠٧  
٢٠٠٨  
٢٠٠٩  
٢٠١٠  
٢٠١١  
٢٠١٢  
٢٠١٣  
٢٠١٤  
٢٠١٥  
٢٠١٦  
٢٠١٧  
٢٠١٨  
٢٠١٩  
٢٠٢٠  
٢٠٢١  
٢٠٢٢  
٢٠٢٣  
٢٠٢٤  
٢٠٢٥  
٢٠٢٦  
٢٠٢٧  
٢٠٢٨  
٢٠٢٩  
٢٠٣٠

تأكيد الذاتية الثقافية والانفتاح على العالم، في إطار وطني وقومي يبرز اسهام الانسان المصرى العربى فى الحضارة العالمية، ويحرص على المشاركة مع العالم، ويربط ديمقراطية الثقافة بقضايا التنمية في ظل تعددية وجدلية وحرية ومسؤولية.

وتناولت أوجه التوضيع بالتعاون الثقافي الدولى من خلال مد الجسور الثقافية بين مصر والعالم الخارجى، وأبرزت العناصر التى تقوم عليها هذه الجسور ومن بينها حركة ترجمة نشطة إلى اللغة العربية ومنها في مختلف فروع العلم والمعرفة، وخاصة ما يتصل بالتطور التكنولوجى، وما تتطلبه من إتقان للغات العربية والأجنبية، ومن خلال جهود المعاهد والمؤسسات الثقافية المصرية في الخارج، في إطار من الانفتاح والتفاعل والتعاضد، من أجل التنمية والسلام العالمى.

وتكثفت للمجتمع المصرى من أوتيد أفاق جديدة لها انعكاساتها على الفكر والثقافة الانسانية،

ووصولاً إلى تنمية ثقافية تعظم فرص الحق والابداع لدى المواطن المصرى، وتؤكد لأهمية العلم كدليل للعمل الوطنى وكوسيلة للعمل الانمائى، وصولاً بالفكر العلمى لأن يصبح من قواعد السلوك والاداء،

وتعميقاً لمفهوم الديمقراطية في المجتمع القائم على حق المواطن في الاتصال والمعرفة والمشاركة والتغيير،

وإدراكاً للصلة الوثيقة بين الاعلام والتعليم في كافة مجالات التنمية، واعترافاً بدور الثقافة عضواً أساسياً من عناصر التنمية،

وتأكيداً لأهمية المشاركة الشعبية الاجتماعية الفعالة وإيماناً بدور المرأة ومسؤولياتها في التنمية،

واقتراناً بأهمية التبادل الثقافي الدولى وصولاً إلى تفاعل مثمر بين الثقافات المختلفة.

وتأكيداً للمبادئ والأهداف الواردة في قرار الأمم المتحدة الخاص بالعقد العالمى للتنمية الثقافية والحفلة الشاملة

للثقافة العربية الصادرة عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،

## توصى التندوة بما يلي:

١ - الدعوة إلى عقد مؤتمر قومى قبل نهاية عام ١٩٩٠ لوضع تصور لمشروع قومى يعمل على حفز طاقات الأمة، وصولاً إلى تنمية شاملة وموصولة.

٢ - المطالبة بالربط بين التنمية الاقتصادية والاجتماعية والعمرانية للدولة وبين التنمية الثقافية.

٣ - اجراء دراسة شاملة حول ملامح الذاتية الثقافية بالتعاون بين الهيئات المعنية،

٤ - دراسة امكانيات تطوير الصناعات المرتبطة بالثقافة والاتصال في مصر في إطار وقوائم مع قرار وزراء الاعلام العرب والافريقى في هذا الشأن.

٥ - دعم الجهود المبذولة لقيام نظام اعلامى مصرى جديد يحقق ما تتضمنه الاستراتيجية الاعلامية المصرية العامة من حق المواطن في أن يعلم عنه، في جو من الديمقراطية والحرية والمشاركة وتعدد الآراء.

٦ - تهيئة المناخ الثقافي الذى يساعد على اتخاذ القرار الجماعى من خلال مشاركة الاجهزة الرسمية، والاحزاب السياسية، والطوائف الحرفية والمهنية، والتجمعات الشعبية، والمؤسسات في التنقيف، في إطار من الحش على المشاركة المصرية والعربية في الثقافة العالمية، دون فقدان الذاتية الثقافية.

٧ - تمكين الجهود الثقافية الشعبية وغير الرسمية من أن تجد طريقها إلى الظهور بأعادة النظر في قاعدة التوزيع غير المتوازن مع الاحتياجات، ومن خلال الربط بين منافع الثقافة الرسمية والثقافة والفنون الشعبية.

٨ - توفير الخدمات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية في القرى المصرية والتجمعات العمرانية الجديدة وصولاً إلى اعادة التوزيع الديمقراطي في مصر، تحقيقاً من تكديس الكم الثقافي في المدن الكبرى وتشجيعاً على المشاركة الشعبية في الحياة الانمائية وتنظيمها.

٩ - تشجيع الصناعات التقليدية

ذات القيمة الثقافية، بإنشاء عدد من المراكز لتنمية الصناعات والمحافظه على هذا التراث، وتكون موزعة جغرافياً.

١٠ - تبني مشروع لاصدار الفيه جديدة، دعماً لحركة الترجمة من اللغة العربية إليها، توسيعاً لدائرة النشاط القائم على الترجمة، مع الاهتمام بما يتطلبه ذلك من العناية بتعلم اللغات واتقانها.

١١ - قصر الخدمة العامة للمخريجين على مشروع محو الامية، ومعاملة الشهادة المقدمة عن المساهمة في هذا المشروع معاملة شهادة أداء الخدمة العسكرية.

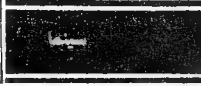
١٢ - الاستفادة من الاجازات الصيفية الطويلة في تحويل مدارس الحى إلى اندية ثقافية تقدم فيها الانشطة الثقافية المختلفة، من فنون تشكيلية، ونحت

ورسم، وتصوير، ومعارض، وندوات، تنمية للمواهب المختلفة، ولتجديد الشباب عن الفراغ ونتائج السلبية المعروفة، مع تزويد هذه المدارس باجهزة الفيديو لعرض الافلام التسجيلية التى تتناول مختلف نواحي الحياة في مصر، وتعرض لشخصيات اثرت الحياة الفكرية في مصر.

١٣ - اعادة احياء المكتبات في المدارس والفصول، تشجيعاً للشراء على القراءة، سيلاً إلى تذوق الثقافة والاقبال عليها، مما يخلق جيلاً مشاركاً في الحياة الثقافية في هذا المجال حيث الندوة الجهود الضخمة المبذولة على المستويين الوطنى والدولى لاعادة احياء مكتبة الاسكندرية بكل ما يجمعه هذا المشروع الكبير من دلالات ثقافية وحضارية.

١٤ - اجراء دراسة للتأثيرات الثقافية والانمائية لاصلاات التلفزيون، يقوم بها اتحاد الاذاعة والتلفزيون بالتعاون مع المؤسسات المعنية.

١٥ - دراسة الانسياب الاعلامى والثقافى في مصر والدول العربية، تقم بها وزارات الاعلام والثقافة بالتعاون مع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم والمعاهد والمراكز البحثية المصرية



# اللص والكلاب بين السينيات والثمانينيات

أحمد عبد الله

الروايات المعروفة مرة أخرى على الشاشة حيث يسمون ذلك إعادة تقديم الأفلام ، وهذا خطأ ، إذ أن الذي يحدث هو إعادة تقديم المصدر المأخوذ عن الفيلم وليس الفيلم نفسه .

وكما هو معروف فإن رواية « اللص والكلاب » استوحاها نجيب محفوظ من حكاية السفاح الشهير محمود سليمان الذي شغل الرأي العام المصري لفترة طويلة في نهاية الخمسينيات ، ومن ناحية أخرى فإن الرواية المذكورة بها قدر كبير من التشويق والاشارة تناسب تماما الشكل السينمائي ، ويمكن بالفعل إعادة تقديمها أكثر من مرة على الشاشة بشرط أن يتوافر في كل مرة رؤية مغايرة وتناول جديد يجعل لكل فيلم جديد مذاق مختلف .

هذه هي المرة الثانية التي يتم فيها تقديم رواية نجيب محفوظ « اللص والكلاب » على الشاشة . إذ كانت المرة الأولى عام ١٩٦٢ في فيلم بنفس العنوان عن سيناريو لصبري عزت وإخراج كمال الشيوخ ، وجدير بالذكر أن رواية اللص والكلاب في هذا الوقت كانت هي ثاني روايه يتم نقلها الى الشاشة بعد رواية « بداية ونهاية » عام ١٩٦٠ في فيلم من إخراج صلاح أبو سيف .

أما هذه المرة فيقوم بهذه التجربة كاتب السيناريو أحمد صالح والمخرج أشرف فهمي عن نفس روايه « اللص والكلاب » ولكن تحت اسم جديد هو « ليل وخونه » .

وبداية لايد أن نقوم بتصحيح مقوله بتداولها البعض حول إعادة تقديم بعض



لأجل . وعندما يطلب صلاح حقه كاملاً من عجب ، فإن الأخير يقوم بتحريض شقروك ( أداء صلاح السعدني ) صديق صلاح على ضيافته حيث يشي به ، ويتم القبض على صلاح ويتم الحكم عليه بسبع سنوات . ومن ثم يستطيع شقرون الزواج من زوجته صلاح التي يتضح أنها كانت على علم بما يدبر لزوجها وأنه تم بناء على رغباتها وموافقتها أيضاً ، وعندما يخرج صلاح من السجن يقوم شقرون ويصبح مطارداً من الشرطة ، ويحاول مرة أخرى الانتقام من زوجته السابقة ، وبالفعل يهاجمها ولكنه يتراجع ويحاول الهروب ولكن الشرطة تلاحقه وتقتله .

ولكن يؤخذ على صانعي الفيلم بخصوص مسألة ترتيب الأحداث هذه ، أنهم استخدموا طريقة الفلاش باك بشكل غير جيد ، حيث كان من المفروض أن تتوقف أحداث الفيلم بعد مرحلة معينة منه ، ويتم العودة إلى المشهد الأول ثم تستكمل الأحداث حتى النهاية .

ولكن الذي حدث أن الفيلم بدأ بخروج صلاح من السجن ثم أعقب ذلك مرحلة الفلاش باك الطويلة دون عودة عما أحدث خللاً في بناء الفيلم ، وحدث توسع من الانفصال بين أول مشهد وبقية مشاهد الفيلم .

هذا عن التعديلات التي أدخلت على البناء العام ، أما عن التعديلات الأخرى فقد كانت متعددة ، مثل تغيير أسماء الشخصيات ، فالبطل في الرواية هو سعيد مهزان ، ولكن في الفيلم أصبح صلاح سليمان ، وهنا لا بد أن نلاحظ التباين بين هذا الاسم الأخير وبين اسم السفايح الحقيقي المأخوذ عن حكاية الرواية وهو عمود سليمان . ومن الصفحي وروفي علوان إلى المحامي محسب ، ومن عيش سدره الصديق الذي خان سعيد مهزان إلى شقرون ، ومن فتاة الليل نور إلى قمر .

أما من ناحية تكوين الشخصيات وأبعادها الاجتماعية والنفسية ، فقد تم تغيير مهنة وروفي علوان من صحفي إلى عالمي وأصبح هو العقل المدبر لكل الجرائم التي يقوم بتنفيذها اللص صلاح سليمان .

أحد جوانبها ، غير أن مسألة الليل هذه تبدو في موضعها وهو هنا مجرد حلبة لأعطاء جذابة لفيلم فقط .

أما من ناحية ترتيب الأحداث في الرواية فإن أحد صالح كاتب السيناريو التزم بهذا الترتيب ، حيث بدأ الفيلم بخروج بطلة صلاح سليمان ( أداء نور الشريف ) من السجن ثم عن طريق الفلاش باك يقدم لنا الفيلم ما حدث بصلاح سليمان من البداية يعان من الفقر الشديد ومن عجزه عن الزواج من المرأة التي يحبها ( أداء صفية العمري ) ، ومن ثم ينفذه بحسب المحامي ( أداء محمود ياسين ) إلى السوقة ، ويستمر على هذا المنوال ، وبينما يكون المستفيد الأكبر من ذلك هو المحامي ، ويحصل صلاح على القليل حيث يقوم المحامي بالاستيلاء على الممتلكات ويحبسه قدرته على تكديسها مع إعطاء صلاح جنيتها قليلة .

وبعد ذلك وتحريض من عجب المحامي يستطيع صلاح سرقة كشوف بها أسماء بعض المسؤولين من الذين يحصلون على أموال من صاحب مركز لتوظيف

وإذا كان صانعوا فيلم « اللص والكلاب » عام ١٩٦٢ التزموا بما جاء في الرواية إلى حد بعيد كمصدر ، غير أن أحمد صالح وأشراف فهمي في الثمانينات لم يأخذوا من الرواية غير شخصياتها الأساسية وأحدثوه مع إدخال بعض التعديلات التي تناسب المتغيرات الجديدة وبعض الأحداث التي عشناها مؤخراً .

ولكن هل كانت هذه التعديلات في صالح الفيلم ، وهل أثرت على مضمون الرواية ، وهل كانت هناك رؤية جديدة بالفعل .. هذا ما سنحاول التعرف عليه في السطور التالية : . . .

من المؤكد أن أول مشكلة لا بد أن تقابل أي سينمائي يحاول إعادة تقديم رواية سبق تقديمها على الشاشة هي الاسم ، حيث أن أول فيلم يؤخذ عن رواية ما يكون غالباً بنفس الاسم . أما في المرة الثانية فيتم اختيار أسماء مختلفة ، وغالباً يكون بعيد تماماً عن محتوى الرواية ومضمونها . وقد اختار صانعو الفيلم الذي نحن بصدد اسم « ليل وخمرة » ، وهو وإن كان قريباً من محتوى الرواية حيث الحياتة هي مسألة البطل أو



وبطريقة غير مقنعة نجد اللص يقوم بتسليم المحامي كل المسرقات بحجة قدرة الأخير على التخلص منها ليحصل اللص في النهاية على الفتات ، بينما المحامي يزداد ثراء من حصيلة هذه المسرقات . وتلك مسألة غير مقنعة على الإطلاق ، لأن أي لص يعرف تماما كيف يتخلص من المسرقات ، وهناك متخصصون في هذه المسألة فيتعامل معهم اللصوص . ولكن صانعو الفيلم أرادوا التأكد على فساد المحامي بأية وسيلة حتى ولو كانت غير مقنعة . ولكي يكون ذلك تمهيدا للصدام الذي سوف يحدث فيها بعد بين اللص والمحامي بعد ان يقوم الأخير بتحريضه على سرقة كشوف البركة من إحدى شركات توظيف الأموال . ويتم ذلك بطريقة غير مقنعة أيضا حيث يلدب اللص إلى حيث يقطن صاحب شركة توظيف الأموال ويخبره على فتح الخزنة التي بها الكشوف هكذا بكل سهولة ، وكان صاحب هذه الشركة من البلاهة وعدم الحرس ، حيث يقوم بإخفائه مثل هذه الأوراق الهامة بطريقة عادية دون أية احتياطات ودون أية حراسه من أحد .

وبذلك يتحول رموف علوان من مجرد عرض على السرقة إلى لص فاصل في الفيلم ، بل وأكثر اجراما من اللص نفسه . وهذا يعد تعديلا جوهريا ، أرى انه أفسد ما كان يقصده نجيب محفوظ من خلال هذه الشخصية ، حيث رسم لها دورا عددا ومساحة مغلدة أيضا في الأحداث . ليس هذا فقط بل ان الفيلم جعل المحامي على معرفة بأسرة اللص وزوجته ، بل انه حرص صديقه شقرون عليه ، ثم قام بتطبيق زوجة اللص بمنع من طريق القضاء . وبعد ذلك استعان الجاسوس بصديقه الصحفي الفاسد وجعله يقوم بعمل حله صحفية للتشهير باللص . كل ذلك يحدث دون ان يرتب كاتب السيناريو لقاء بين المحامي واللص بعد ان يخرج الأخير من السجن ، حيث كان كل تفكير اللص منصبا حول الانتقام من زوجته وصديقه الخائن فقط ، مع نسيان المحامي الذي كان سببا رئيسيا في احتراقه الجرمية .

أما عن شخصية اللص في الرواية فقد كانت هي الشخصية المحورية التي دارت في

فلحها الأحداث والتي جعلها نجيب محفوظ هي إحدى وسيلتي السرد في الرواية ، فاتها تحولت في الفيلم إلى شخصية من ضمن الشخصيات الرئيسية ، وذلك نتيجة ان كاتب السيناريو أعطى للشخصيات الأخرى مساحات واسعة على حساب هذه الشخصية .

وإذا كان اللص في الرواية هو ضحية **مجمع** ، ومن ثم تعاطفنا معه ، غير ان الفيلم جعلنا لا نتعاطف معه ، حيث كان هناك إحساس بأنه لص بطبعه وليست للظروف أي دور في تكوينه . هذا وقد تجاهل السيناريو شيئا هاما في تكوين شخصية اللص وهي مسألة اندفاعه وتهوره وعدم لجوئه إلى شكل منظم ومدرس في الانتقام . وجعله في الفيلم شخصا متغلبا . يجيد الأعداد لجرائمه حيث يقوم بقتل صديقه الخائن بطريقة منظمة ومدرسة ، بينما في الرواية يقتل اللص في قتل صديقه ويقتل بدلا منه رجلا بريئا ، ثم يقتل حارس قفلا رموف علوان ، كان ذلك بهدف التأكيد على أن القدر كان يعاكس اللص دائما ، اذ كان رصاصه طائشا لا يقتل الا الأبرياء . وقد استغل نجيب محفوظ ذلك في الرواية لمناقشة دور القدر في حياة الإنسان وكيف يمكن ان يتحكم في مساره ومن خلال رصاص سعيد مهران الطائش الذي لا يقتل الا الأبرياء فقد تعرض أيضا نجيب محفوظ لمسألة غايه في الأهمية وهي موت بعض الناس دواما ذنب او بغير حساب . تلك مسائل كان يمكن لصانعي الفيلم ابرازها لو اهتم التزاموا بما حدث للبلط او اللص في الرواية وبالأذات لأن مثل هذه الأشياء والتفاصيل هي التي أثرت تأثيرا كبيرا في حياته .

أما شخصية نور في الرواية فقد حاولت ان توفر لسعيد مهران قدرا من الأمان الذي افتقده بعد أن أصبح مطاردة من الجميع وكانت هي الملائة التي لجأ اليه في الوقت الذي قتلت في وجهه كل الأبواب . أما في الفيلم فقد كانت نور شخصية مقنعة على الأحداث على الرغم من ان اللص لجأ إليها ، لكن ذلك تم عن طريق المصادفة ولم يكن صلاح يمثل بالنسبة لها شيئا هاما .

هذا وقد تجاهل السيناريو تماما المنزى او

الهدف عن شخصية الشيخ على جنيدى الموجودة في الرواية ، حيث كانت تمثل بالنسبة للبلط الملائة والجانب الروسى . ولكنها في الفيلم كانت شخصية رجل دين يتقابل مع اللص بالصدفة عند أحد الجوامع ، لكي ينصحه الشيخ بإدائه فريضة الصلاة ، مثله مثل أي رجل دين آخر .

ومن التعديلات الأخرى التي ادخلها احمد صالح كاتب السيناريو هي الطريقة التي عرف بها اللص صديقه شقرون الذي أصبح مساعدا له بعد ذلك . حيث تم هذا في الفيلم عن طريق الصدفة . أما في الرواية فقد تم بطريقة مختلفة إذ كان عيش سدره شخصا ضعيفا لا ماري له ، وعطف عليه سعيد مهران وأواه ، وعلمه معاملته حسنة ، ومن هنا كانت خيانه لسعيد مهران مؤثرو جدا ، وسجل الخيانة أكثر عمقا . أما في الفيلم فكان شقرون مجرد لص تعاون مع لص آخر دون ان يكون لأي منها فضل على الآخر . وهذا يعد أيضا تعديلا غللا أدخله احمد صالح كاتب السيناريو لمجرد التغيير فقط حتى ولو كان ذلك على حساب العمل نفسه .

وفي الرواية كانت الزوجة مجرد امرأة خانت زوجها من صديقه دون التوفيق عند تفاصيل هذه المسألة طويلا . أما في الفيلم فقد كانت الزوجة من البداية امرأة لعوب ، شهوانية ، وقد جعلها احمد صالح تثير عن شهوانيتها الجنسية بطريقة واضحة من خلال حوار فج وصرير إلى ابعد حد ، حيث اشتكت لزوجها بوضوح شديد من عدم ارضاءها جنسيا وإسم صديقه اللص الآخر ، مما جعل الأخير يعرف نقطة الضعف فيها واستغلها ضد الزوج لكي يجل عله بعد ذلك . وقد وقع كاتب السيناريو في أعطاء هذا البعد للزوجة لكي يبرز خيانتها ، وقد مهد لذلك من البداية .

النهاية بين الفيلم والرواية . .

في السطور الأخيرة من الرواية ، وبعد ان حاصرت قوات الشرطة اللص ، ولم يعد هناك أمل في الإفلات والنجاة فإسرا الاستسلام أو الموت ، يصف نجيب محفوظ بتلك اللحظات المؤلمة للبلط بقوله وتكاتف الظلام ، فلم يعد يرى شيئا . . ولا أشباح

١٥  
١٤  
١٣  
١٢  
١١  
١٠  
٩  
٨  
٧  
٦  
٥  
٤  
٣  
٢  
١  
٠

القبور ، لا شيء يبريدان يرى ، وغاص في الأعماق بلا نهاية . ولم يعرف لنفسه وضعا ، ولا موضوعا ، ولا غاية ، وجاهد بكل قوة ليسيطر على شيء ما ، لينذل مفاوضة أخيرة ، لينظر عيشا يذكرك مستعصية . وأخيرا لم يجد بدا من الاستسلام .. فاستسلم بلا مبالاة .. بلا مبالاة .

ومله السطور الأخيرة من الرواية لها أكثر من مدلول ، فهي على مستوى الأحداث الواقعية تعبر عن سياس سعيد مهرا ، حيث الشرطة محاصرة ، وتلك نهايته ، سواء قاوم الشرطة وقتلوه ، أم استسلم ، إذ أن الاستسلام هنا معناه نهايته أيضا . ومن ناحية أخرى فإن هذا الموقف يعبر عن رؤى به اللص لكل ما حدث له ، وهو أنه نوع من العيش ، فلا جدوى من المقاومة ولا جدوى من أي فعل .

ولكن الذي حدث في الفيلم أن اللص هو الذي يذهب إلى حيث تقطن زوجته السابقة وابنته ، لتكون الشرطة في انتظاره ، وبدلا من أن تطارده الشرطة وتقبض عليه لتأكيد على أنه أصبح شخصا مطاردة طوال الوقت ، فإن اللص يذهب إلى الشرطة بنفسه ، وفي المكان الذي يعلم تماما أنه محاصر بها ، وكأنه ذاهب لالتحار بدلا من الانتقام . وعندما يصل صلاح سليمان إلى حيث زوجته وابنته يتأكد تماما من محاصرة الشرطة للمكان ، ويرغم ذلك ولأنه كان يرتدى زى ضابط شرطه فانه يتمكن من الصعود إلى الشقة ويطريقة غير مقصده يتمكن من دخول الشقة من النافذة التي يجدها مفتوحة على مصراعها . وبدخل إلى الشقة حيث يجد زوجته السابقة محضنة ابنته ، ويصوب مسدسه نحوها ولكن يتراجع ، ثم تتدخل الشرط ، ويحاول الهروب ، وقبل أن يتمكن من ذلك نجد ابنته تبته وتقول له بابا . هكذا فجأة نتعرف الابنة على الأب دون أن نعرف كيف ذلك .

وهذا كله يعد تعديلا جوهريا أحدثه خللا كبيرا في الرواية ، ولقب أزمة البطل رأسا على عقب ، حيث أن أحد أسباب مأساة سعيد مهرا أن اللص والتي أكد عليها

نجيب محفوظ هي نكران ابنته له أو عدم تعرفها عليه . ولكن صناع الفيلم هكذا بكل بساطة يجعلون الابنة تصرف على الأب ، وكأنهم يقدمون ترضية أو مصالحة للبلبل قبل أن يموت .

وبدلا من استسلام اللص كما جاء في الرواية ، ويدون مقولوه ، نجد الشرط تقوم بقتله في مشهد ضعيف سينماتيا تم تنفيذه بطريقة غير جيدة .

وإذا كان أشرف فهمي خرج الفيلم قد نجح في إعادة تقديم رواية « الطريق » على الشاشة في فيلم « وصمة عار » ، حيث كان مستوى الفيلم جيدا ، غير أنه لم يوفق في اخراج فيلم « ليل وخوة » لمدة أسباب .. أولا اعتقاد الفيلم إلى رؤى به ومدققي خاص به نتيجة للتعديلات التي ادخلها أحد صالح على الرواية ، ثانيا عدم وجود أي تميز في حرفية الاخراج والقصد هنا تنفيذ الفيلم بالتحديد . إذ لم يستغل الصورة كوسيلة تعبير بل إنه ركن إلى الحوار كموسل رئيسي للأحداث . ومن ناحية لم يستطع أشرف فهمي السيطرة على أداء معظم الممثلين وترك لكل مثل أن يؤدي بالطريقة التي يختارها حتى ولو كان ذلك على حساب رسم الشخصية ، وبالأدات محمود ياسين في دور عصب المحامي ، حيث أداء بطريقة مبالغ فيها إلى حد بعيد ينقص طريقة أداء الشرير في أفلام الأربعينات .

أيضا كان أداء صفية العمري في دور الزوجة غير جيد ، إذ جاءت هي الأخرى إلى المبالغة وظلت تصرخ طوال الفيلم وبطريقة واحدة مناسب ويدون مناسبة . أما عن دور نور الشريف فقد أدى دور اللص بطريقة جيدة في حدود الدور المرسوم له . واستطاع صلاح السعدني أن يقلت من النمطية في أدائه لدور شقرون ، حيث أداء ببساطه ويدون انفعال زائد .

ويدون أن أشرف فهمي كان يعمل من خلال إمكانيات إنتاج فقيرة ، حيث كان الديكور الذي صور فيه الفيلم محدودا جدا ومعتد بطريقة غير جيدة ، ولم تستطع الكاميرا أن تطلق إلى الأماكن الطبيعية ، إذا اكتفى فقط بديكور الحارة الفقيرة الموجودة باستديو النيل .

وإذا كان الاقتصاد المطلوب في السينما غير أنه قد يؤدي إلى نتيجة عكسية ، إذا ما كان اقتصادا غلا ومبالغ فيه ، وهذا ما حدث في الجزء الخاص بدخول اللص السجن ، حيث تم دخوله السجن وحروجه فجأة بعد سبع سنوات دون التوقف عند أية تفاصيل لمأساة اللص داخل السجن ، أو كيف تطورت الأحداث خلال هذه السنوات السبع حتى ولو بطريقة مرجلة .

أيضا من العناصر الغير جيدة في الفيلم كان التصوير الذي قام به عبد المنعم بهنسي ، إذ كانت الاضاءة في العديد من المشاهد الداخلية وبالذات مشاهد الليل - كانت غير موزعة توزيعا جيدا ، فمصدر الاضاءة كان يتنوع في المكان الواحد ويختلف من تكوين إلى تكوين آخر .

ولعله اتضح من خلال عرضنا السابق أن صانعي فيلم « ليل وخوة » لم يأخذوا من رواية « اللص والكلاب » غير الحدودية ، التي لم تسلم هي الأخرى من التعديلات ، أما الأفكار والقضايا والمعاني التي طرحها نجيب محفوظ فقد تم تجاهلها تماما ، وأصبح الفيلم بهذا الشكل شيئا غافلا عما عن الرواية ، فإذا كان هدف صانعي الفيلم تجريد الرواية من مضمونها بمجبة تقديم رؤى صريحية مناسبة للوقت الذي نعيشه ، فما الذي تبني إذن من الرواية .. وكيف يوجد اسم نجيب محفوظ على الفيلم بعد أن جردوا عمله من كل ما طرحه واكتفوا فقط بالحدوده على استحياء .

أزاء ذلك كله فقد كان نجيب على صانعي الفيلم أن يذكروا صراحة أن الفيلم مستوحى فقط من رواية اللص والكلاب . لأن ترك اسم نجيب محفوظ على تترات الفيلم باعتباره صاحب القصة فهذا شيء نعتقد انه يسىء إليه ، وهذا ما لا يليق به كاديب كبير .

وأخيرا فإذا كان هناك أحد يستحق أن نقسم له التهنئة ونحن نتحدث عن فيلم « ليل وخوة » فهو بالتأكيد كمال الشيخ الذي أخرج فيلم اللص والكلاب عام ١٩٦٢ . وعفوا إذا كانت هذه التهنئة جاءت متأخرة ثمانية وعشرون عاما .



## الكتاب

للكاتب اليوغسلافي إيفو أندريتش

ترجمة وتقديم

د. جمال الدين سيد محمود

واقعية جديدة رفع بها الأدب اليوغسلافي إلى مصاف الآداب العالمية . وكفاه فخرا أنه مؤلفاته الأدبية المكتوبة باللغة الصربوكرواتية ، وهي لغة لم تتل حظها من الانتشار ، قد حصلت على جائزة نوبل للآداب في عام ١٩٦١ ،

يسلب لب القارئ ويشده إليه ولكن بالقليل من الكلمات وبالكثف من العبارات .  
وبهذه المخطوط الأساسية ظهر الأديب اليوغسلافي إيفو أندريتش وبها سجل مرحلة بارزة وجديدة في تطور الفن الروائي اليوغسلافي وخلق نظرة

يمثل الكاتب اليوغسلافي إيفو أندريتش (١٨٩٢ — ١٩٧٥) بمعاراته . الموجزة وتهدئه وكلماته الفلسفية ، مرحلة فريدة رفيعة في تطور القصة اليوغسلافية . ومؤلفاته الأدبية عميقة وفلسفية وتعالج الأمور الكامنة في النفس البشرية ، وهو بهذا

معكوسا ، ويعذبها شعورها بأنها استغرقت في نومها أكثر مما ينبغي وتركت أعمالا هامة وضيمت وقتا بلا مقابل . وتسلطت الآسنة عن طبيعة هذا اليوم . فلقد أشرقت الشمس منذ فترة وينبغي أن تسرع ، وكل حركة بطيئة ومضنية وكان المرء يمر نفسه عبر الماء ، وكل نظرة تبدو عسيرة كما يحدث في الأحلام . فهل هذا استيقاظ حقيقي ..

استيقظت الآسنة ، وكان هذا استيقاظا خاصا من نوم عميق ومن حالة من فقدان الوعي تشبه الموت . . إلى يوم أبيض رحيب ليس به شروق أو غروب بل يزقد على الأرض في حالة سكون . استيقظت وأرادت أن تنهى بعض الأعمال وأن تقوم ببعض الأنشطة الصباحية البسيطة المألوفة ، ولكنها ارتبكت في خطواتها الأولى . وكل شيء يسير بصعوبة سيرا

هناك مثل هذه الأيام التي تبدأ بداية متاعرة ، سيئة وكثيرة ، وكل شيء يغمى طوال اليوم كما لا ينبغي . هناك مثل هذه الأيام . ولكن هذا اليوم مختلف . سيحدث شيء في هذا اليوم ، أو حدث فيه شيء بالفعل .

نعم حدث أمر ولكنها لا تستطيع فهم نفسها أن محمد اللحظة التي عرفت فيها ذلك لأنها لم تنظف إلى الأمر دفعة واحدة بل بالتدريج ، شيئاً فشيئاً ، مع كل خطوة وكل كلمة وكل نظرة .

وكان أول رجل التقت به عند خروجها من المنزل هو ساعي البريد . وكان لا يحمل إلا خطايا رقيقاً لا أهمية له . فسألته بطريقة آلية :

— ألا توجد حوالات بريديّة مالهية ؟

— لا توجد ياآنسة رايبا ، لم تعد هناك نقود .

فنظرت إلى وجه ساعي البريد ، وهو الوجه القديم المحمر الذي تعرفه معرفة جيدة . وانظرت ، إن هذا الوجه يتسم اليوم ببسامة مأكرة واليمينان الصغراوان تطرفان في وقاحة . هكذا يتجهج الرجل القصير والموظف البسيط حينما تسبح له الفرصة ، فأدارت له ظهرها واتجهت إلى المدينة .

ولكنها قابلت في الشارع أيضاً وجوها غريبة ، وهي لا تستطيع أن تصف بالضبط ما هي طبيعة تلك الوجوه ولكنها متغيرة . وكانت تنهضي معنى هذا اليوم الغريب من رجل لآخر وكان كل وجه يمثل حرفاً من حروف الأبجدية إلى أن تكشفت أمامها أخيراً كل الحقيقة التي لا تحتمل التصديق ، لقد اختفت النقود ولم يعد لها وجود ولا يسرى مفعولها في أي مكان أو تحت أي شكل .

وشعرت الآنسة من داخلها بضربة شديدة على أم رأسها لدرجة أن يصرها زاع وفغرت فمها وتوقفت وسط الشارع ، ثم هزلت مندفعة إلى الأمام بعد أن تذكرت لبعاء عزاة نفودها ودقاترها وحساباتها .

واقصحت متجرها وكأنها تحترق ناراً مشتعلة وفتحت الحزاة يبلين مرتعشتين ، ومرت يديها — وقد قلقت قدرها على الابصار — على الرفوف القارعة وحل الجدران الصلبة العارية . وثابت على « فيسو » كاتب الحسابات ولكن دون جدوى ، فهو لا يتواجد حينما ينبغي أن يكون موجوداً هنا .. أم أن كاتب الحسابات قد اختفى أيضاً مع النقود ومع كل شيء يرتبط بالنقود ؟

وهرعت إلى الخارج وراحت تتأدى على « فيسو » وعلى رجال الشرطة وعلى أي إنسان حي لكي تسأله فحسب ما حدث لها وللعالم الموجود حولها . وكانت تصبح وتضرب



بجبهة يدها على جبهتها وعلى صدرها وكأنه ليس جسدها وإنما جسد شخص آخر . ولم يمرها أحد جواباً أو اهتمام بها ، فتحركت لكي تبحث عن الناس .

ومضت من حانوت إلى آخر . فوجدت نفس الحال في كل مكان ، فلا أحد يبيع أو يشتري شيئاً بالتقود والجميع ينظرون إليها بابتسامة مصحوبة بالغمز وكأنها امرأة شاذة خبولة لا تعرف العالم منذ فترة . ومع كل خطوة وكل سؤال وجواب تتضح الحقيقة وتصبح أشد قسوة . لم تعد هناك تقود . أجل ، فقد هجرت التقود العالم باعتبارها شيئاً غير ضروري لا قيمة له . ولم يعد هناك مليم واحد على وجه الأرض ، بل ولم يعد العالم في حاجة إلى التقود ، فالتناس يعيشون ويعملون ويتاجرون ولكن بلا تقود .

وقالت الأنسة متسائلة في تلعثم .

— كيف حدث ذلك ، كيف ؟

فأجابها التاجر من وراء الحليز برود ويعلم أكثرات کیا كان يقول في وقت من الأوقات « الأسعار عندنا محددة بالأنسة » ، قالوا :

— هكذا حدث الأمر !

— وماذا يفعل من كان يعمل بالتقود ولا يتاجر إلا بها ؟  
يبدأ أنها بمجرد أن تحاول بهذه الطريقة أن تعرف المزيد وأن تطالب بإيضاح هذه الظواهر العجيبة التي تشبه الحلم الخرافي يتخاضرون ويصعقون إلى اهتمامهم . إلا أن تاجراً قصير القامة قال لها وهو لا يمرها أي اهتمام ويعد البضائع على الرفوف :

— كانت هناك تقود ولم تعد موجودة . انصرف إلى

عملك !

ولم يعقب ذلك أي حديث .

فتساءلت الأنسة من خلال الدموع وهي تقف في مفترق

الطرق وكأنها طفل تائه ، بقولها : — أي عمل يمكن أن

يكون بدون التقود ؟

وهاهي الأخرى قد نطقت الآن بتلك الحقيقة غير

المعقولة . أجل ، لقد اختفت التقود من على وجه البسيطة .

لقد سلبوا الأرض ، لا أنهم لم يسرقوها . لقد حدث شيء

أكثر غرابة وسوءاً . فقد اختفى أي مفهوم للتقود وفقدت هذه

الكلمة معناها ، وأصبحت التقود اللفظية التركية تشبه

بالمعلمات التذكارية وألقت الأوراق النقدية إلى أكوام القمامة

مثل تلك القصاصات الاعلانية التي يتم توزيعها وأصبحت

الكميالات تشبه رسائل الحق للجهوليين من حيث عدم

أهميتها وضالة قيمتها . وظلت الدفاتر المالية في أماكنها

الأخيرة ، وهي حالياً ترقد بلا حراك وكأنها أحجار عليها

تقوش باللغة الميروغرافية الغامضة .

واستمرت الأنسة في سيرها وهي تتمتع خلال هذا اليوم الصلب الناصع البياض من ناحية لأخرى ومن شارع إلى آخر . وكل شيء يؤكد لها هذه الحقيقة : بأن التقود قد هجرت الأرض وأصبح العالم في رأيا كجسد بلا روح وبلا حياة وبلا قوة تحركه . والشئ الذي يصعب تصديقه أنه يبدو أن الناس قد ألغوا هذا الأمر ورضوا به وأهم في خستهم التي ليس لها حدود قد ارتضوا أن يعيشوا بلا تقود وأن يتعاملوا ويتكيفوا على نحو ما .

— ما هذا ؟ لقد أصبحت الحياة شيئاً تافهاً ، أصبحت صغراء ، ولكن ينبغي أن يواصل الناس معيشتهم . لقد كانت هناك تقود ولم تعد موجودة ! إن هذه خدعة وسرقة عامة أو كذبة من أكاذيب أبريل أطلقها الماطلون والأشوار . ما معنى هذا إذا كان هناك من يعرف الله ؟ وأين الحكومة وأين رجال الشرطة وأين القضاء والكنيسة ؟

وصاحت الأنسة بأعلى صوتها ، والتفت إليها العابرون في دهشة تترج بالبرود ودنا منها أحد رجال الشرطة ولقت انتباهها إلى عدم تمكيز صفو النظام والأمن وإلا فيسكون مضطراً إلى اقتيادها إلى السجن .

إنذ فالأمر على هذا النحو ! وحتى الحكومة تم خداعها والغدر بها ! واصلت الأنسة هرولتها في ذهول . أين ، على الأقل ، هؤلاء القساوسة والشيوخ والرهبان ؟ هل هناك عدالة أو قانون في أي مكان من الأرض ؟

كان القساوسة موجودين بالكتائس والكتائب وكلهم تقريباً في أماكنهم . وجميعهم يقوم بنفس الحركات ، يفرك يديه كالمتعاد ويغيب نفس الاجابات بان كل شيء في هذه الدنيا منحة من الله ولا بد من قبول أوامره في هدوء ، وإن هداهم — على العموم — هو الحياة الخالدة وأنهم يتكيفون مع مطالب الزمن فيما يتعلق بشئون هذا العالم .

وكانت محرب من هؤلاء إلى أولئك وقد تمككها الاشتزاز وضعت عزيمتها ضعفاً تاماً إلى أن وجدت نفسها في الميدان أمام الكنيسة والساعة الموجودة على البرج تلق التاسعة . وهاهي الساعة أيضاً تواصل عملها وقادتها أي أنه ما يزال يجري قياس وحساب الوقت . ولكن ماذا سيفيدهم هذا كله بينما لا توجد تقود ؟ ماذا سيقسون ويحسبون ؟ ألم يفقد كتاب الحساب سبب وجوده ؟ أم أنها أيضاً قد دأمت بين نفسها وبين الحلة الجديدة كما حدث لكل شيء آخر ؟

وتنمت الأنسة أن يزداد طولها حتى يصل إلى ارتفاع البرج وأن تصير على هذه الساعة وهي كل أرقامها وأخست أنه بسبب تلك الرغبة المحمومة قد تفتحت في نفسها يتابع من

غضب مجهول وأن هذا الغضب يفمرها فصاحت بكل ما أوتيت من قوة ، ولكنها سمعت صيحيتها وكأنها حسة بالنسبة لقوة وشدة الغضب الذي أرادت أن تعبر عنه !

— آه ، أيها الأنزال آه ، أيها الجنبه !

كانت تشعر بعزلتها وهي تصبح بهذه الكلمات في وجه الزمن والعالم أجمع ، ولكنها في الآونة نفسها كانت تشعر بكبريائها وتفخر بعبيها الذي لا يقى تجاه المال وتحس بشجاعته الياسة وباحتقارها لكل شيء . وفكرت الأنسة : أجل ، ليس هناك الآن أحد من المسؤولين يحرك أصبعها لكي يحمي ويغذ القنود المقدسة مع أهم كانوا يجهون تلك القنود حبا بها وكانتوا يشتمونها بشدة ! إنها أفضل من تعرف ذلك لأنها شاهدتهم آلاف المرات في حالات وظروف مبهجة وعزلة لا يمكن تصديقها . لقد كانت القنود بالنسبة لهم حرمة مقدسة تملو كل الحرمات ، وكانتوا يبعون كل شيء من أجل القنود ، وفي سبيلها كانوا على استعداد للقيام بأي شيء . وهامهم في غضون الليل قد غرروا بها وتيلوها . تلك هي حالة تلك المخلوق الموجود حاليا والمسمى بالإنسان ، انه سيهب كل شيء .. كل شيء .. لا شيء إلا لكي يستطيع أن يعيش دوما على الأرض وتحت الشمس وفي الشكل الذي ألقى نفسه عليه ..

وتصادمت وأختلطت بداخلها كل هذه المخاطر السوداء المتظلمة والمشاعر المتغيرة للحق والعزلة والدمار الكامل . ونتيجة لذلك غشيت بصرها ظلمة وخمد صومها وخارت قدمها وجعلها هذا تجر صريمة على الأرض حيث بقيت وكأنها كومة من الملابس النسائية في وسط الميدان المرصوف .

وفي هذه اللحظة استيقظت الأنسة ، استيقظت بالفعل . وتبدد أيضا حلمها المعقد متعبدا جتوتيا مؤلما يدها الباردة الحاشية الدافئة الموجودة تحتها ، وكانت لا تزال تستشعر في كل جسدها رجفة الغضب وتحس بالصلاية القارسة البرد لتلك القطع الحجرية الموجودة بالميدان الواقع أمام الكنيسة . وظل كل شيء حولها جازم ويختلط لبرهة أخرى إلى أن انتصر الواقع وحصلت حجرها على شكلها الهادي المعروف . وفي هذه اللحظة كانت الأنسة تنقف على قدميها .

وهرعت دون أن تغير ثيابها إلى المكتب ولتحت الدرج الأوسط المغلق بقل أمر يكي ، وأخرجت منه حقيبتها الجلدية وقلبت كل ما بها من نقود صغيرة على المكتب . كانت هناك ست أوراق من فئة العشر دينارات وصلة معدنية من فئة الدينار . وألقت عليها نظرات وهي تلهث ثم أعادها إلى الحقيبة .

ها هو كل شيء على ما يرام . وكما وجدت تلك الأوراق المالية الستة في مكانها ، فجميع القنود الأخرى في العالم موجودة في مكانها . لم يكن هذا حقا إلا حلما آخرقا فظيما . لقد كان ثم مضي ، كف يجوز على الإطلاق أن نحلم بمثل هذا الحلم ؟ وأي علاقة توجد بين الاستيقاظ والمناه ؟

وشعرت نتيجة هذه الأفكار بكنر بسيط كئظل ، ولكنها لم تفكر في ذلك . وأحست ببرودة فعاودت إلى سريرها الذي كان لا يزال دافئا وقلبيها يلقى في قوة وعدم انتظام وأنفاسها تتلاحق . إلا أن هذه السرير والأمان الطيب اللواقع أسرع في تهدئتها . وسببت عنيتها بقوة واستغرقت في النوم مرة أخرى وهي تمس بكلها لوم حالة غير واضحة وكأنها تنهت .

وأفادت من النوم كالعادة قبل الساعة السابعة بقليل ، وأخلت عديها وتناولت افطارها ثم اتجهت إلى المتجر . وخلال الطريق ظل يصحبها شعور بالثبور والضيق نتيجة لحلم ليلة الأسس . وفي بعض الأحيان يدور في خلدها شك في الواقع وكأنه ظل سريع .

وإثر وصولها إلى متجرها ألقت على الباب نفسه ساعي البريد الذي كان يجعل بالفعل بعض الحوالات البردية المالية . وأحست القنود في اضطراب مرة ومرتين حيث خاطرت ذهنها ثانية رية في الواقع كظل شديد السرعة . وحينئذ فحسب وقعت على الحوالات ورفعت رأسها وهي تمسك بالأوراق النقدية ورمقت ساعي البريد بتنظرات مباهرة فاحصة . لقد كان هذا هو الوجه المعروف ، المحمر للمهمك القديم ( وكأنه يقول : إن العمل ليس صعبا ولكن الراتب ضئيل والأولاد كثيرون والحياة مضنية على الدوام ) . ولم يكن هناك أي أثر لتلك الانضمام الواقعة وذلك الغمز الخيبي الذي رآه في المنام ، أي أن الحالة جيدة . ولم يمتلكها الهنود التام إلا الآن فحسب فوضعت يديها على المكتب القديم الصغير وضغطت بشدة برواحتي يديها على القماش الأخضر المخضب بالحبر وتهللت .

أما ساعي البريد فقد توقف لحظة وتملكته رعشة بعد أن خرج من المتجر البارد بسفوفه الضئيل إلى شمس الصباح وتنفخ عن نفسه انطباع هاتين العيتين الفظيحتين الجرحيتين النفاذتين وقد تملكه هلع داخل سريع . ثم واصل سيرة ومس إلى نفسه دون أن يصدر صوتا وهو يتخذ الجانب الذي تغمره الشمس قائلا :

— إن رايكا هذا لها نظرات فظيمة لا فائدة بالخي من كل —  
ثروها أيها الناس ، إن لها نظرات مريمة !



بجعله يسعى لإعادة ترقّيها مرة ثانية .



والعلمية للطرق الأجنبية التي لا تتلاءم مع طبيعة الممثل المصري ؛ خصوصاً تنمية الخيال وتركيز الانتباه والتواصل والتعبير الحركي الموسيقى وغير ذلك لاختلاف مفردات البيئة .

وهي في الواقع مقولة غريبة ؛ إذ أننا حين نقيم تجربة لا يمكننا أن نبدأ من الصفر ونتجاهل ما توصلت إليه البشرية من نتائج علمية في مجال تدريب الممثل الذي نحن بصدده . فقد كانت تجارب ستانيسلافسكي وستراسبرج ومايرونولد وبريشت تقوم على بعض الاكتشافات العلمية في علم النفس والبيوميكانيكية وعلم السياسة أيضاً .

إننا لا نستطيع أن نفرض ما يمكن أن يتوصل إليه أحد العلماء في ألمانيا أو اليابان أو أميركا عن علاج لمرض السرطان أو الإيدز أو أي من الأمراض العصرية بصحة اختلاف الواقع الحضاري ..

حقيقة هناك اختلاف بين الفن والعلم ؛ إلا أن الفن يعتمد في كثير من الأحيان على ما توصل إليه العلم خاصة في المسائل العملية والتكنيكية .

ولهذا فإن رفض ما أثبت العلم في الفنون بصحة استخدامه وصحة نتائجه ؛ يعتبر عبثاً لا معنى له .

حقيقة هناك واقع حضاري مختلف ؛ ولكن هذا ينطبق على إبداعات الفنان وموقفه من واقعه ووجهة نظره الفلسفية وغير ذلك ؛ ويختلف هذا بالضرورة في التدريبات والمسائل التكنيكية التي اعتمدت في كثير من جوانبها على بعض العلوم ..

اللعبة

واللعبة التي قدمتها فرقة ستوديو الممثل مسرح الشباب تتكون من إحدى عشرة فقرة مسرحية ؛ ويحتوي إحدى هذه الفقرات على ثمانية أجزاء ؛ وحادثة ما تحتوي كل فقرة أو كل جزء على موضوع منفصل .. ويحتوي هذه الأجزاء والفقرات على عناوين مختلفة مثل شخصيات مسرحية وانتظار وبضعة مصر والحطاب وصراع الأجيال وعادات مصرية والثقافة الحديثة ودعوة إلى

الرقص واثوراما تاريخية وغير ذلك من المضامين التي لا تربطها ببعضها البعض رابط درامي أو موضوعي .. وتتراوح زمن الفقرة من اثني عشرة ثانية إلى سبع دقائق .

وتقدم في هذه الأجزاء والمقاطع على مدى ساعة وربع تقريباً مواقف من الحياة بلغة الحركة كاللاكل والشراب والاستحمام ؛ كما تقدم بعض المهن المختلفة في الحياة بجانب رقصات ديسكو وأخرى شعبية وثالثة بلدية ؛ ومشاهد كاريكاتورية ومشاهد من السينما والتلفزيون والمسلسلات المصرية بجماليات موسيقى مستمدة من أفلام عربية وأجنبية ، وموسيقى اغنيات أم كلثوم وفالكو وغير ذلك .

ولا يستخدم المخرج لغة ؛ بمعنى كلمة منطوقة تعتمد على لغة يفهمها المخرج في العرض المسرحي ؛ ولكنه يقدم عرضاً يعتمد على الحركات السويدية والتعبيرية التي يمكن أن تؤدبها فرقة رقص شعبي حديثة التكوين .

ولقد أراد كاتب السيناريو مصطفى عبد الحميد والمخرج منصور محمد أن يصورا الكون بكامله فيها يزيد قليلاً على الساعة .

ويبدو واضحاً في هذا العرض استخدام موسيقى أغنية « أمادوس » . للمغني النمساوي « فالكو » بليقاعاتها الموسيقية وتقليد حركات المغني ذات الطبيعة الخاصة ؛ وتقطيع الإضاءة وغير ذلك ، وهي أغنية قدمها فالكو عام ١٩٨٥ وظاف بها أنحاده أوروبا وأمريكا .

ولم يكن لهذا إبداعاً قدمه المخرج ؛ ولكنه تكرر لأحداث قديمة في غير موضعتها ؛ كما يجتنب هذا مع الطرح الذي قدمه المخرج باستبعاد ما لا يتفق مع مجتمعاتنا .

ويكرر هذا في توزيع المخرج لموسيقى زوربا . ويتضح أن فكرة هذا العرض مأخوذة بشكل أساسي من المخرج البلغاري « فيليو جرانوف » مدير مسرح « ديفيزين » حين قدم في العام الماضي عرض « دون جوان » في

مهرجان المسرحي التجريبي ؛ ولقد حصل العرض على جائزة المهرجان لأفضل إخراج مسرحي ؛ وجائزة نقاد لأفضل عرض مسرحي .

وقد قدم العرض في جزئين ؛ اعتمد الجزء الثاني منه على أسطورة دونجوان التي عرضت في بداية القرن السابع عشر خاصة بعد معالجة الكاتب الأسباني « تيرسوتو مولينا » ؛ بينما قدم « فيليو جرانوف » في الجزء الأول معالجة لعدة موضوعات بالحركة والباليه والبترويم والتشكيل الحركي وغير ذلك ؛ قدم في هذا الجزء يوم عمل ؛ متحف الشمع ، ييجاليون وغير ذلك .

وقد قدم المخرج البلغاري الجزئين دون أن يصحب العرض كلمة واحدة ؛ ورغم الجوائز الأولى التي حصل عليها العرض والمخرج ؛ إلا أن الجزء الأول من العرض كان زائداً عن الحد ؛ أي لم تكن له ضرورة فنية ؛ وإن كان في حد ذاته يعتبر عملاً فنياً متكاملًا .

ويتضح بشكل كبير تأثير الجزء الأول على عرض اللعبة .

وقد طرح العرض البلغاري مع عروض أخرى في المهرجان مثل جلسة سرية وجاها مش ولا تسيل مينيك وغيرها قضية ( علاقة اختفاء الكلمة من العرض المسرحي بالتجريب ) وهو اتجاه بدأ في المسرح الأوروبي منذ عشرينات هذا القرن لدى أرتو وتطور بأشكال مختلفة حتى اليوم .. وهي قضية لها جلورها وإبعادها وتاريخها وحضارتها ؛ ولم تصل هذه التجربة إلى نتيجة مسلم بها بأنه كلما اختضت الكلمة وحل عملها حركات سويدية ؛ سيظل نصيح بصدده تجربة جديدة .

إن الإضافة الحقيقية التي أضافتها فرقة ستوديو مسرح الشباب هي هذا المجلس الرابع والطاقت الشبابية البكر وسط واقع أفقد فيه رجال الفن للمحاسب وسب الهواية وفرغوا من بكارة الفعل .. وهذه هي البداية الحقة والحقيقية في طريق لا تتحقق فيه الآمال بالرغبة وحدها ؛ ولكن بالبحث الشاق والجهد الحقيقي

## حوار مع الدكتور فؤاد زكريا حول التنمية الثقافية

أجرى الحوار : عصام عبد الله

فالكل يشكو من ان عنايتنا في التعليم منذ البداية كانت موجهة الى الكم بمعنى اعطاء الكل فرصة للتعليم ولكن ترتب على ذلك نتيجة خطيرة جداً وهي اهمال الكيف وتردى المستوى في التعليم . لكن في مجال الثقافة فالأمر جد مختلف لان حالة التناسب العكسي بين الكم والكيف في مجال الثقافة ليست سارية ، بمعنى اذا اعتنينا بالكمهاتير العادية فيما يتعلق بالثقافة واذا كنا حريصين على توسيع القاعدة التي تتلقى الثقافة وتذوقها فهذا لن يؤدي الى تردى في النمو والتجديد بل على العكس قد يؤدي الى ارتفاع كبير في المستوى .

○ التنمية الثقافية في مصر . . .  
الا يشير هذا العنوان بعض التساؤلات في ذهن مفكرنا الكبير ؟  
● التنمية بشكل عام لها جانبان ، جانب كمي وجانب كيفي ، سواء في الناحية الاقتصادية أو الاجتماعية ، وعادة ما نتحدث عن تنمية مشتقة من الاسم نفسه أي من « النمو » ولكن للتنمية معنى آخر وهو التعبير لنمط ما في الحياة ، والجانبان موجودان في كلا المعنيين - الكمي والكيفي - بيد اننا عادة ما نضع تضاداً بين الكم والكيف فإذا اعتنينا بالكم مثلاً فلا بد ان يأتى ذلك على حساب الكيف وهذا يصدق على مجالات عديدة عندنا وأهمها مجال التعليم ،

لأنه يسيط الحجة الأساسية التي يرتكز إليها أعداء الثقافة بمن يقولون مثلاً «الجمهور عايز كده» أي تقديم أشياء منتهكة ثقافياً بدعوى أن الجمهور لا يريد إلا هذا . فإذا استمعنا إن نوصّل ثقافة حقيقية وجيدة إلى الجماهير العريضة من الناس وتبين أنهم يتقبلوها فعلاً فهذا كثير أبسط هذه الحجة الواهية بل إنه سيشرح المبدئين على تقديم ثقافة ذات مستوى رفيع دون أن يخشوا من عدم تقبل الجماهير لها . ومن هنا فانا أقول إن قانون التناسب العكسي بين الكم والكيف لا ينطبق في مجال الثقافة .

استثماري وهذه كارثة . فمن الأشياخ المحزنة أن يتصوروا وضع السياسات الثقافية في مصر إن ما يسرى على القطاع الاقتصادي يسرى آلياً على القطاع الثقافي وأقول هذا الكلام وأنا أصرب مثلاً ببلدية مثل دولة الكويت بل الغزو ، فهذه الدولة الكويتية ورسمية بالمعنى الحقيقي هذه الكلمة وجميع القطاعات فيها رسمية واسعة وسيطرة على كل شيء في الميدان الاقتصادي لكن في الميدان الثقافي كان الوضع مختلفاً فكانت هناك رعاية خاصة من قبل الدولة للثقافة وذلك الرعاية اعترضت بها الدول العربية جميعاً بل إنها ربما كانت أكبر جانب حزنت عليه الشعوب العربية بعد كارثة الغزو العراقي للكويت . لكن للأمام الشديد التفكير في الثقافة وتنميتها في مصر كان أكثر متخلفاً من هذا فبالضبط يتصور أن الورقة في العالم كله هي تخصيص القطاع العام وتحويله إلى قطاع خاص حتى في المجال الثقافي ، فالأوروبا مثلاً تجعل أسعاراً مخفضة بخمسين جنية أو ثلاثين والفكرة هنا هي أن تعطى الأوبرا مصاريفها ونأتي ببرج بحيث أن الدولة تنفخ فيها تماماً عن اليد القطاع ونفس الشيء بالنسبة للمسرح فالدولة تبيع للقطاع الخاص أن يفعل ما يشاء ويعطى مقول الناس ويذهب حواشيه بالطريقة التي يريد بها بل تسمح للمسرح الخاص بأن يتلقى احتياجات الطبقة الجديدة الطفيلية التي تحمى وترعى في القطاع الخاص

○ ماهي الخطورة الحقيقية في ذلك ؟  
إذا كنت تحول هذه المشاريع الثنائية إلى قطاع خاص فإن العمل الجاد ، الذي يكون بمجرده في البداية بمساعدة بئس معين ، لن يجد من يتشجع إلى اجتازة والتدريج ، وتحول المسألة إلى مبدأ الربح يصبح هو المبدأ الحاكم والمسيطر .وحتئذ تصبح الرواية البوليسية والجنسية أكثر ربحاً بكثير من الأعمال الروائية أخرى .فكل السبب عموماً أقصم وهنا الخطورة الحقيقية وأرى أمامي علامات شديدة الخطر في التلفزيون مثلاً تراجع البرامج الثنائية بشكل حاد بينما تستمر المسلسلات التافهة . فنادج عام مثل تشوش للموسيقى أو فرقة البالية يعانون من

○ هناك العديد من المشاريع المثالية  
الجادة التي ينتجها القطاع الخاص في بلدان  
العالم النظم .. لماذا تقصر ذلك ؟  
● للتجمع الأمريكي مثلاً يمكن ان  
يحول الثقافة كلها الى قطاع خاص لان  
القطاع الخاص هناك بالفعل يرى الحقيقة  
الجادة واعظم المشاريع المثالية في بلد مثل  
النمسا بها مليونيرات ، بل ان النظام  
الامريكي يحمي أى مبلغ يدفعونه من أجل

● التلخيص ● العدد ١١١ ● ٧٨ جلد الأول ١٤١١ هـ ● ١٥ ديسمبر ١٩٩٠ م ●

الثقافة من ضرابهم وهو بهذا يضرب عصفورين بحجر واحد ؛ ففي هذه الطبقة قلة على الأقل على وعي ثقافي كبير يبنيا الطبقة التي لدينا والتي لا تقل ثروة عن اعظم الاغنياء الامريكان معظم رجالها أعداء صرحاء للثقافة الجاهل فلم نسمع يوماً عن أي منهم فتح مدرسة أو مسرحاً أو قاعة للموسيقى .... الخ ، رغم تبذيرهم لأموال طائلة في أتنف الأمور ، ولو انفقوا جزءاً مما يبدونه في شارع الهرم في مشروع ثقافي لحققنا أصل تنمية للثقافة في فترة وجيزة ، لكن هذا ضد رغباتهم ، وإذا حولنا الثقافة إلى قطاع خاص فسوف يؤدي هذا إلى خدمة هذه الطبقة فقط .

○ د. فؤاد زكريا . . . كنت أحد الذين رسموا السياسة الثقافية في دولة الكويت ، فما هي السياسة الثقافية التي يجب أن يتبناها في مصر ؟

● أود أولاً أن أصبح معلومتك لأنني لم أكن أحد الذين رسموا السياسة الثقافية في الكويت بالمسرة ، ولكن بعض المثقفين الكويتيين المستيرين رأوا أنه من المفيد أن يستعينوا به في مشروع من أهم المشاريع الثقافية ، وكانت هذه هي حدود علاقتي ، وحتى مشروع الخطة الشاملة للتنمية الثقافية العربية الذي كان مقره في الكويت لم أشارك فيه إلا ببحث أو أكثر مثل أي باحث ومفكر آخر بل ربما أضيف معلومة لك وهي أنني في مرحلة من المراحل كنت مرشحاً لجائزة الكويت للتقدم العلمي وهي جائزة كبيرة ، ورغم انتهاء إجراءات الترشيح علمياً وإقرار اللجان المختصة له إلا أنه رفض لأسباب سياسية ، ويعلم هذا كل الذين كانوا على علاقة بالمجلس الوطني للثقافة ومؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، ولكن كل ما استطع قوله هو أنني شاهدت في الكويت سياسة ثقافية جيدة جداً . أما ما يعتزم تطبيقه في مصر الآن فهو أكثر بكثير مما طبقت دولة حديثة العهد بالسياسات الثقافية مثل دولة الكويت .

● واعتقد أننا كنا نسير ، في وقت من الأوقات ، في الاتجاه الصحيح في مجال الثقافة وهو اتجاه كان يشر بتقدم كبير في الثقافة ، وأنه بالذات بالفترة التي كان فيها الدكتور ثروت عكاشة وزيراً للثقافة لأن هذا الرجل المثقف ترك بصماته على أهم

المؤسسات الثقافية في مصر . وكنت اتفق أن يستمر هذا الاتجاه إنما للأسف كل التطورات التي حدثت من بعده كانت محاولة لهدم تلك التجربة القريفة ، ولا أريد أن أتدخل في هدم التجربة فيها يتعلق بالقطاع العام والقطاع الخاص اقتصادياً لكن في المجال الثقافي فالأمر مختلف لأن ما يعتزم تطبيقه من أخطر ما يمكن وواجب المسؤولين عن الثقافة أن يدافعوا بشدة عن مبدأ دعم الدولة لمشاريع ثقافية معينة مثلما يتعلق بإصدار الكتب والمطبوعات والمجلات الثقافية وما يتعلق بفنون العرض في المسرح والسنيما .... الخ وأيضاً بتكوين الفنانين والبدعين وتعليمهم ولتأخذ مثلاً بذكر أوروبا الشرقية التي اتضح أخيراً أنها كانت في بعض الأوقات شبه جامئة سواء بالنسبة للغذاء أو للمسرح .... الخ ، ولم يكن لديها إلا الضروري منه مثلما مثل أية دولة متوسطة من دول العالم الثالث ، لكن وعلى الرغم من ذلك كانت هذه الدول ترحي الثقافة والفنون غير رعاية بل إن أشهر الفرق الموسيقية والفنية كانت تظهر في هذه الدول ، أما الكتب وإصدارها وجودتها وروعها فقد كانت إحدى خصائص دول أوروبا الشرقية وقد أتاح هذا للجمهور من العمال أن يقرأوا شكسبير وفولتير ولزك بلغمهم وأن يتعرفوا على الثقافة الجالبة في العالم كله ، فقد كانوا يجرمون أنفسهم من الزاد الضروري ليدعموا الثقافة الجالبة ، فحجة أننا مأزومون اقتصادياً حجة باطلة وواهية ولا قيمة لها في ميدان الثقافة بالذات ومن هنا لابد أن يمارس السياسة الثقافية في مصر ، ومهما كانت حجة المشتغلين بالاقتصاد أو السياحة أو التجارة أو غيره فيها تتعلق بفضائل القطاع الخاص فيجب أن يتصدى لهم المسؤول الأول عن الثقافة في مصر ويقول لهم بأعلى صوت أن الثقافة شيء مختلف .

○ وما رأي استغنا في أهداف العقد اليونسكو ؟ ولم ؟

● هذه الأهداف نبيلة بلا شك وأهم ما فيها إزالة الحدد الفاصل ما بين تأكيد الخصوصية الثقافية من جهة وتأكيد الجانب الإنساني في الثقافة من جهة أخرى وهذا هو ما نحاول نحن أن نؤكد لأن للأسف عندنا توجد هذه الثنائية الحادة ، فإذا أكدت على

الخصوصية فليكن أن تؤكد على حساب أي نوع من إنسانية الثقافة والمكس كذلك ، والموقف على خطأ ، فمن الأشياء الإيجابية جداً في أهداف العقد الثقافي للتنمية أن تضع اليونسكو هذين البديلين التكاملين واتفق تماماً مع هذه الأهداف وأرجو أن نتفهمها فهماً جيداً .

○ في ظل التحولات الدولية والاقتصادية والاجتماعية الأخيرة ، كيف ستواجه ثقافياً القرن القادم الذي كاد أن يبدأ بالفعل ؟

● هذا النظام الجديد أو هذه العلاقات الدولية الجديدة التي نشهد أولى خطواتها تبشر بعصر أكثر إنسانية بلا شك ، وإذا كان هذا العصر كذلك فمعنى هذا أن الثقافة سيكون لها دوراً أكبر بكثير من القرن السابق أو القرن الحالي واتصور أن مثل هذه الثقافة ستزيل الحواجز بين الشعوب والثقافات إلى حد كبير ولن يستطيع أحد أن يقام عملية إزالة الحواجز هذه ، وقد سعدت أن مؤتمراً وزراء الاعلام العرب الذي عقد أخيراً قد اعترف بهذا في مجال الاقمار الصناعية التي سبب رهبا عن الكثيرين نواتج ثقافية من جميع بقاع العالم ولا حيلة لنا في منها ، وقد اسعدني هذا الاعتراف لأنه كانت هناك محاولات في بعض البلاد العربية تسمى ذلك غزواً مدعية أن قيم الغرب مختلفة عن قيمنا وأنها تستمع هذا البث المباشر بكل الطرق والأساليب المتاحة لديها ، وقد ذكرته هذه المحاولات بتلك التي تمت في أوروبا العصر الصناعي لمقاومة القطار البخاري بحجة أنه يلوث الجو وكان مصير هذه المحاولات الفشل . وكل ما أريد قوله أن العصر القادم سيحمل مقومات ثقافية مختلفة إلى حد كبير لأن ثقافتنا تكونت في ظل وحدات ثقافية منعزلة وأحياناً متخاصمة ومتناقضة فيما بينها ، لكن العصر الجديد سيختلف لأنه سيطرح مشاكل الإنسان من حيث هو إنسان في أي مكان يصرف النظر عن اللغة أو الدين أو الجنس أو الثقافة .... الخ ولا بد أنه سيرعى الثقافة بصورة مختلفة ومبادية مختلفة ، ويحتاج الإنسان فعلاً إلى إعادة التفكير في المقومات التي بنيت عليها الثقافة الإنسانية حتى الآن لأننا قاصمون على عصر جديد كل الجدة عما درجنا ◆

١٢٤  
١٢٣  
١٢٢  
١٢١  
١٢٠  
١١٩  
١١٨  
١١٧  
١١٦  
١١٥  
١١٤  
١١٣  
١١٢  
١١١  
١١٠  
١٠٩  
١٠٨  
١٠٧  
١٠٦  
١٠٥  
١٠٤  
١٠٣  
١٠٢  
١٠١  
١٠٠  
٩٩  
٩٨  
٩٧  
٩٦  
٩٥  
٩٤  
٩٣  
٩٢  
٩١  
٩٠  
٨٩  
٨٨  
٨٧  
٨٦  
٨٥  
٨٤  
٨٣  
٨٢  
٨١  
٨٠  
٧٩  
٧٨  
٧٧  
٧٦  
٧٥  
٧٤  
٧٣  
٧٢  
٧١  
٧٠  
٦٩  
٦٨  
٦٧  
٦٦  
٦٥  
٦٤  
٦٣  
٦٢  
٦١  
٦٠  
٥٩  
٥٨  
٥٧  
٥٦  
٥٥  
٥٤  
٥٣  
٥٢  
٥١  
٥٠  
٤٩  
٤٨  
٤٧  
٤٦  
٤٥  
٤٤  
٤٣  
٤٢  
٤١  
٤٠  
٣٩  
٣٨  
٣٧  
٣٦  
٣٥  
٣٤  
٣٣  
٣٢  
٣١  
٣٠  
٢٩  
٢٨  
٢٧  
٢٦  
٢٥  
٢٤  
٢٣  
٢٢  
٢١  
٢٠  
١٩  
١٨  
١٧  
١٦  
١٥  
١٤  
١٣  
١٢  
١١  
١٠  
٩  
٨  
٧  
٦  
٥  
٤  
٣  
٢  
١



# حياة

صلاح والى

ربما من مسيل السلالات جاء  
ومن نطفة الجبل — الجاثم الآن فوق الصحارى —  
تناسل  
ومن دفقة الماء في النهار صار  
فَسَارَ إلى جهة لم تكن بالغيها  
وبالغ في الركض  
حتى أتاه المصب  
فَمَبَّ من الطين — ابن أبيه —  
وصَبَّ بقلب الفراغات هذى الوشائج  
وحَاكَ من الليل بُرْدَتَهُ وهوَاهُ

ومَسَحَ أقدامه في أَنَاهُ  
وذَبَّ على أخته الأرض ..  
فَصَارَ إلى ما تراكم من ظلمة الليل طفلاً  
فَنَحَرَ على الأرض منكسراً  
دامى القلب بعض حصاة ◆

ما الذى يَمْسِكُ الطينَ في الناس  
يُجَلِّ مقاديرهم في الساعات ١٩  
يُجْعَلُ من طينة القلب نسراً ١٩  
ومن طينة القلب أَلْفُ امرأة

\*\*\*

تَتَكشَّفُ في الليل أَنَاتُهُ  
وأنا أَتَصَيَّبُ — في الطين —  
بعض عصير الكروم  
وأصفي لصيحته في البساتين  
أسأله

ما الذى فَرَّقَ الطينَ عن غَلْمَةِ المزج  
فَرَّقَ بين الرخاوة والصَلْبِ  
أَيَقْطَعُ فجأة ١٩  
فيضيء الحَجَرُ !

\*\*\*



# كفرون

فيلم افتتاح مهرجان

القاهرة الدولي الأول لسينما الطفل

## ياقوت الديب

العالمية - الا انه من المثير للانتباه النظر الى خريطة الانتاج فيها على المستويين : الكمي ، والنوعي ، فهي على المستوى الاول لم يتعد حجم انتاجها بضع مئات من الافلام الروائية بمعدل انتاج سنوي لم يتجاوز عدد اصابع اليدين ، اما على المستوى النوعي ، فالتامل لهذه السينما لا يستطيع ان يرصد اكثر من بضع افلام لاقت قبولا لدى كل من الجمهورين : العام ، والخاص والتي لا تعجز الذاكرة عن حفظ ادق تفاصيلها ، لقله عددها ، ولتميزها الشديد ، على الرغم من كل ما يعترض الانتاج السينمائي في سوريا من عثرات اقتصادية هائلة وتحبط ادارة دفة الانتاج فيه

لا تقاس عظمة أية سينما في العالم بكم ما انتجت من الافلام . . لكنها تقاس بقدر ما قدمت للفكر الانساني من قيم ومثل عليا ، ويقدر ما اضافته لفن السينما ذاته من اساليب واتجاهات وطرائق تميز هذا الفن على غيره من الفنون ، وتجعل منه مذاقاً خاصاً يبقى اثره ما بقي متذوقه .

والسينما السورية ، من أقدم السينمات العربية التي نجىء في المرتبة التالية للسينما المصرية ، اذ بدأت أولى خطواتها عام ١٩٢٨ بفيلم « المتهم البصري » لايوب بدوي . وعلى الرغم من هذا العمر الزمني الطويل لهذه السينما - قياساً الى عمر السينما

بين القطاعين : العام ، والخاص ، ثم الخاص ومن بعد انسحاب القطاع العام من ساحة الإنتاج كليا .

أما الأفلام المتميزة التي كان للسينما السورية وحدها دون سائر السينمات العربية الأخرى بما فيها المصرية - شرف إنتاجها ، فهي على وجه التحديد - وكما نصور - : « للمخدعون » ( ١٩٧٢ ) « أخراج توفيق صالح ، « كسر قاسم » ( ١٩٧٤ ) من إخراج براهيم علوية ، « الخلود » ( ١٩٨٤ ) إخراج دريد لحام ، « أحلام مدينة » ( ١٩٨٥ ) إخراج محمد ملص ، « حادث النصف متر » ( ١٩٨٧ ) إخراج سمير ذكرى ، « ليلى ابن آدم » ( ١٩٨٨ ) للمخرج عبد اللطيف عبيد الحميد .

ولتأمل هذه الأفلام يسترعى انتباهه ، توجهها القومي ، الذي يعالج قضايا الإنسان العربي في انتباهه للوطن الأكبر ، وتفاعله مع واقعه العريض ومشكلاته الكبرى ، وعلى الجانب الآخر معالجة القضية الفلسطينية من خلال النظرة الشاملة لواقع هذه القضية وتشابكاتها على القضايا العربية الأخرى التي خلفها الانقسام الحاد والتمزق بين الأنظمة السياسية العربية المختلفة .

وما يسترعى انتباه المشاهد هذه الأفلام ، جانبها التقني أو مستواها الفني الذي وصلت اليه السينما السورية على يد كوكبة من مخرجيها ( مصريين أو لبنانيين أو سوريين على حد سواء ) ، فإلى جانب القيمة الفكرية العالية لهذه الأفلام ، استطاع مخرجوها العبور بها إلى آفاق التقنية العالية التي وصلت إليها السينمات المتقدمة ، والتي تقف على قدم المساواة مع نتاجات هذه السينمات ، حتى حظي معظم هذه الأفلام بشهادات التقدير ، والجوائز المتميزة في الكثير من مهرجانات السينما العالية والعربية .

ومن هنا ، نجد أن أفلام هؤلاء المخرجين ، تتميزها على -هـ- سوين : الفكرية ، والفني ، استطاعت أن تثق طريقها إلى المشاهد العربي - والأجنبي في بعض الأحيان - لتعلن عن ميلاد سينما

جديدة في سوريا بدأ ميلادها مع بدايات السبعينات ، برغم كل الظروف الاقتصادية القاسية التي تواجه هذا النوع من السينما ، أمام سينما تجارية سائلة يسعى رأس المال فيها إلى تحقيق الربح ولا شيء يهم بعد ذلك .

واليوم تعود السينما السورية لتطل علينا بإحدى أنتاجاتها ، وهو فيلم « كفرون » للمخرج العبقري دريد لحام ، الذي يشرف حفل أفتتاح « مهرجان القاهرة الدولي الأول لسينما الطفل » والذي تم إختياره من بين حوالي ١٥٨ فيلم جاءت من هنا ، ومن هناك .. . تشریفاً للسينما السورية والعربية في تجربة جديدة جديدة بالاهتمام ، تنص هذه المرة عالم الطفل .

• ودريد لحام الذي شهدنا له : « الخلود » ( ١٩٨٤ ) ، « التقرير » ( ١٩٨٦ ) فنان سوري عربي غني عن التصريف ، عرفه المشاهد العربي من خلال ثنائيته مع الفنان نهاد قلعي في سلسلة أفلامها الكوميدي ، وسلسلتيها التليفزيونية الفكاهية ، عملاً فيها معها عشرات الأفلام والمسلسلات التي أمتعت الجماهير لسنوات طوال . أما نقطة التحول الكبرى في حياة هذا الفنان الكبير ، فقد بدأت في مجال الإبداع ليخرج من دائرة الوقوف أمام الكاميرا مؤدياً ليجلح حولها من جميع الجهات : ممثلاً ، ومخرجاً ليبرع عن وجهه نظره بشكل متكامل لا يعوزه فكر أو توجيه من سواه .. . وقيل أن يزرع نفسه خلف الكاميرا السينمائية كانت له تجربته المتميزة في المسرح ، إذ كانت بداية تعاونه مع الكاتب محمد الماغوط في مسرحية « كاسك يا وطن .. » ومن تابع هذه الأعمال لإحاطة الشك في قدرة دريد لحام المائلة مبدعاً ، وتميز محمد الماغوط كاتباً .

وفي مجال السينما جاءت التجربة الأولى أيضاً لـ دريد لحام عام ١٩٨٤ على يد زميله وتوأمه الفني محمد الماغوط ليقدمها تحتها « الخلود » .. تجربة فريدة متميزة للسينما العربية قاطبة أثيرت بجرأة مسابقة لقضية الخلود الوهمية المصطنعة التي وضعها التقسيم الاستعماري للوطن العربي ، والتي لم تستطع الأنظمة السياسية العربية التغلب عليه رغم كل ما يرفع من شعارات براقية وما يتردد من نداءات جوفاء تدعى القومية

والانتباه للوطن الموحد . ثم جاءت التجربة الثانية للثنائي دريد/ماغوط في « التقرير » ( ١٩٨٦ ) ، الذي إن ابتعد عن التوجه القومي ، إلا أنه أقترب من مشكلات الواقع المعاش للمواطن العربي في سوريا ينتقد الممارسات السلبية للجهاز الإداري للدولة معرباً الواجهة الزائفة التي يتحلل بها رموزه ، ومتعقبا الفساد ابناً وجد ، وفي النهاية يطلق صرخته العالية في وجه الفساد العام الذي يطن على صوت كلمة حق كان يمكن أن تقال أو كان لها أن تعيش وتؤثر لولا همجية الحركة ، ووبرية الفكر .

وفي فيلم « كفرون » ( سوريا ١٩٩٠ ) يعود دريد لحام ليؤكد وجوده المتميز على ساحة السينما العربية ، كأحد أهم مخرجي هذه السينما ، على الرغم من أنه لم يقدم سوى بضع أفلام .. . وهنا تمكن العبقري ، وتسلل الوهمية لتحرر طاقة إبداعية هائلة لفنان ثاقب بنفسه عن الارتقاء في احضان العربة السينمائية التي تسيطر على معظم إنتاج السينما العربية ، وحال ثقافته ورؤيته للسان العربي دون المشاركة في جرمته توظيف هذه السينما أداة لتخريب العقول وتغييبها عن الوعي .

والفيلم يتعرض ببساطة شديدة أخذة للعلاقة بين رجل مسالم بسيط يحب قلبه لا يعرف الحقد أو الكراهية ، ويساعد بلا مقابل قدر طاقته ، رغم فقره المادي وحاجته .. وبين الأطفال عن التفوا حوله ينشدون هذا الحب والدفء والخنان .. علاقة إنسانية تسمو فوق الاحقاد ، وتعلو على كل النقص البشرية ، وترتفع لمستوى الثقافة الروحية الكفيلة بإعادة روح الحب والود المفقود .

ونقطة الفيلم التي كتها « دريد لحام » ، على الرغم من بساطة الفكر فيها ، إلا أنها على مستوى المعالجة السينمائية بالغة التعقيد .. وهذا التعقيد يأتي من رسم الشخصيات التي تعامل معها المخرج : أولها مجموعة الأطفال في تبيان أعمارهم ، وتوزع وطابعهم ، وهذا يعني أن دريد لحام أمام معضلة سينمائية تكمن أساساً في تعدد أبعاد بشخصه من الأطفال وعلى جميع المستويات : المادية ، والاجتماعية ،

والنفسية . نائيا شخصية « دود » بطل  
الفيلم - التي تتناقض طبيعتها مع طبيعة  
ظرفه وحياته ، وصراعه الداخلي في أرواح  
ضميره المطروح على حب الناس وعجب  
الضعيفة ، التي في كسب الرضا التي تطلب  
منه الأخذ بثأر أبيه . نالت هذه الشخصيات  
« نورا » ابنة المدينة الغمر منجمة مع هذا  
المجتمع القروي البسيط ، وصراعا بين  
أداء الواجب الإنساني في تعليم الأطفال ،  
وبين العودة للوطن في التعليم .  
ولاحد المشاهد للفيلم لا يملك إلا أن يقف  
أمام تعامل دريد لحام على كل هذه  
التناقضات في شخصه ، مجبجا ولحد بعيد  
بسببها تدخل الشخصيات ورباطها في  
أطوار التمدد الأساسية لـ « كفرون » ، وفي  
كل موحده يصعب فصل أو صال ، ووحدة  
عضوية سيطر عليها المخرج بكل ادواته ،  
ونجح في تقريب وجهات النظر المتصارعة  
وتوحيد المواقف المتضاربة تجاه رؤية كل منها  
لعالم « كفرون » الصغير الكبير بكل  
ما يعيش من تناقضات والحير والشر ،  
الغنى ، والبطالة والقهر

قيمة الفيلم بأى حال من الأحوال ، بقدر ما يعنى تقديرنا له ، لشمولية فكرته وعبقريته اخراجه ، وقوة مضامينه للدرجة التى نفخر بها لانتهاه هذا الفيلم الكبير للسينما العربية .

الملاححة الثانية التي تدعو لاستبعاد «كفرون» عن «سينما الطفل» هي أن أحداً لا يستطيع التشكيك في أن «ودود» يظل الفيلم وعرك أحداثه لا الأطفال، بل لنا، ولعل الرغم من نبات هذه الشخصية («ودود» وعدم تطورها درامياً إذا بدت على وتيرة واحدة طوال الفيلم وحتى نهايته، ففي اللحظة التي كان يجب فيها أن يتخذ منها نقطة انطلاق وتحول ( لحظة مواجهة لأمه التي تلج عليه باغداد ثم أبيه من من جابر) استسلم لما فرض عليه من أحداث، في عكس شخصية «نورا» التي شهدت تحولاً هائلاً من كونها الفتاة المذلة ابنة المدينة واضواها إلى مدرسة باتت جزء من «كفرون» رغم كل مظاهر التخلف ومصادر القلق.

ويبقى فيسبا يتعلق بقصة الفيلم ، أن  
تحدث لاي من الجمهور بترجمة كتابها - خرج  
الفيلم دريد خام - للاطفال كما تروم  
البعض - أم لكبار كما بدأ من الفيلم ؟  
من الفيلم نجد أنه في الوقت الذي لا  
لا يستطيع أي منا أن ينكر دور الاطفال  
الكبير والمؤثر في رؤية المخرج للعالم من  
خلال " كفرون " ، نستطيع - كذلك -  
أن نجزم أنه فيلم عن الاطفال أو عالمهم  
لأنه ببساطة لم يناقش قضية تخصهم  
بوضوح ، إذ أن " فيسبا الطفل " - في  
تصورى - تعنى " تلك الدنيا التي تعالج  
قضايا الطفل في مجتمعه سواء توجهت هذه  
الدنيا إلى الطفل ، أو إلى القائمين عليه ،  
الذين لا يهتمون إلا بالطفل ببساطة  
بمعنى رؤية المخرج لاجتمع " كفرون " في  
علاقات افرادة ، وفي مشكلاته اليومية  
والعاشية ، وفي تقاليده وأعرافه الموروثة  
الديالوجية ( قضية الثائر ) .. وهذا يعني أننا  
لسنا بصدد الوقوف على مشكلة أو التصدي  
القضية تعنى بالطفل بشكل محدد ، بقدر  
ما يعنى أننا أمام مجتمع ، وشخصيات  
أفراد ، ونسور ، والنسب .. ومعهم  
( الاطفال ) .. وهذا لا يقل الأهمية

الذى يجعل على أكتافهم هموم مجتمع بأكمله ،  
سائقه القدر خلاص هذا المجتمع من سياليته  
والتعاقب على مشاكله التي تصفط على  
أفراد ، هناك مشكلة الشار وعضاد الأم  
« مسخوور » وأصراهما على دفع الأبن  
« ودود » للأخذ بنائى .. وهناك مشكلة  
تعليم أطفال القرية وضمف الامكانيات  
وقصورها .. وهناك مظاهر الحياة المتخلقة  
في القرية وبيوتها وفقر أهلها .. وهناك  
مشكلة توفير السلع الأساسية للناس  
واضطرابهم للتساع مع البضائع الأجنبية  
المهيرة .. وغيرها من المشاكل التي يئن  
المجتمع الصغير في « كسرونة » من  
ضعفها ، والاتي على أمان كل منها كان ودود  
سابقا - قدر طاقته - في حلها بيزيل الحذف من  
القلوب ( ودود : يا أمى أبو جابر ما قصد  
أنه يقتل أبوى ) - يحس دعمة من على  
الحدود ( ودود للطفلة زينة : حبيبتى أنا  
يتحس دعمة يساعدن - أنت للمساعدى ) ..  
يخرج البسة على الوجوه ، ويغلاء الدنيا  
يوسيقها سعادة ومباه .

وفي إطار تصدير علاقة الفرد بالآخرين ، يتخذ الفيلم من شخصية «ودود» أيضاً منطلقاً لتجسيد هذه العلاقة ، في محاولة لرسمها كيف تكون في كل مكان وكلها وجوهراً ، لينتم الجميع بحياة يتسع بين جنباتها العدل والأمان . وقد أبرز الفيلم بشكل أساسي علاقة «ودود» بأطفال المدرسة ، فمن أجلهم تحمل العديد من المهام ( فراش ... بائع حلوى ... كاتب ... صراف ... مدرّس ... الخ ) ( الزورم ) . يحصل في كل هذه المواقع بكل حب وإخلاص ، ويضئ طيبة راضية . والفيلم ملتزم بسعادة الأطفال ، وسجيم له . فلم يفتد بقتال أبيه ( أبو جابر ) نجد انساناً يصل الرغم من ثقافته المحدودة وتعليمه المتواضع ، إلا أنه يني علاقته - حتى بهذا الرجل القاتل - وفق عقلية مستتيرة تصبغها المعتقدات الجاهلية للانصياع للتقاليد المتوارثة . كما أن العلاقات القائمة بين «ودود» وبين الحارس والرفيق «سورا» تجسّد الحارس الأسير لها صدى معاكسات النقص ، ومدرّس المدرسة ، وتفضيهاً أهمّ حتى أنه نجح في تحويلها إلى «مختبرها على مجسم» ( كوردون ) . وأهلاً من مدافعه عنه وعجبه له ، دون أن يتألمها أن يثب شموكه بالفرية . وفي علاقته بأهله



« صخور » وصراعه بين أرضاهما إذا ما أقدم على الثأر من قاتل أبيه ، وبين أرضاهما كأمه ، ورفضه لفكرة الثأر ومقاومه هذه الفكرة حتى النهاية . واستطاع « ودود » في كل هذا - بعض كتحل وجهد عظيم - لم الشمل ورباب الصدغ ، وإعادة البسمة وروح الحب لمجتمع « كفرون » .

هذا ما يتعلق بمستوى الشرح والتفسير لفيلم « دريد لحام » « كفرون » اما على المستوى الجمالي ، فتجلى عظمة هذا المخرج ومهيرته في امتلاكه ناحية اللغة السينمائية ، ومقدرته الفائقة في توليف عناصرها بشكل أنيق وحسد بعيد بالمضون . وقد حفل الفيلم بالعديد من المشاهد المؤكدة لهذا التصور ، لعل أبرزها : مشهد استلام المدرسين لرتباتهم ودلالته في حرص « ودود » على عدم ضياع وقت تلقى الدروس ، مشهد تجميع الأطفال بنعمة معينة متفق عليها فيما بينهم لانقاذ « ودود » من القاء القبض عليه ، مشهد تقسيم الدرس الى جزأين وكذا الصف الى قسمين كل منهما يتلقى ما كتب له على السبورة وفي وقت واحد . . . تقديراً لقيمة الوقت وضرورة تنوع مصادر العلم ، مشهد تعطيل سيارة الشرطة المنوط بهم القاء القبض على « ودود » وذكاء الأطفال بمن حولهم . . . دلالة على ارتباط الأطفال بجنابهم أحبه ومديد المون اليهم ، مشهد أيام الطفلة زينة بانها ترتدى طاقية الاخفاء ليحقق لها « ودود » ما أرادت من المشاركة في عملية التعليم رغم صغر سنها ، مشهد استقبال الأطفال لودود بعد أن ظفر بتحقيق حلمهم في المقاعد الجديدة للمدرسة واندماج الجميع مع فصول المرح وكلمات الحب . ولعل أقوى المشاهد درامية وتأثيراً مشهد « ودود » في لقاءه والطفل جابر بعد قتل أبيه لاقناعه بأنه لم يكن القاتل ( ودود : أنا حبك يا جابر . . . بحب أبوك ) . . . مشهد لم يملك جمهور الصالة أمانة الا أن يصفق تصفيقاً حاداً ولعدة دقائق .

ولفت النظر في هذا الفيلم الاستخدام البارز لمخرجه « دريد لحام » لمشاهد الاسترجاع ( الفلاشات باك ) ، والخاصة بنورا في استرجاعها حياة المدينة واضوائها وروحها ، لتشعر معها بالثغرة والرحشة الشديدة . . . وينجح لحام في تصدير حالتها

النفسية بهذا التنكيك البارح في أربع لقطات بليغة .

والشيء اللافت للنظر أيضاً ، أن دريد لحام ، ورفيق الصبايا - كاتب السيناريو والحوار - لم ينسيا أن يرسي البسمة على وجوه المشاهدين طوال الفيلم مغلفة بجو موسيقى خفيف وأغنا قد القلوب ، وإزاح الموعود عن الصدور . . . من خلال نقشة هنا وبكتة هناك ، وفي توليف ذكي لكل ما يصدر عن اللسان من كلمات وتعبير عنه العيون من تعبيرات ، من خلال مشاهد ولقطات بارعة مدروسة بعناية فائقة ( تصرفات الطفلة زينة على تحليها بأننا لا نملك طاقة الأخفاء . . . ام ودود : أوصوا تكونوا سلبشبروا برارة لسودود : . . . ودود لسكسرى الشرطة . . . النائم : أشوف العدالة نائمة . . . حركة الأطفال البطيئة ( التصوير السريع ) لحظة تعطيلهم لسيارة الشرطة . . . تعليم ودود نفسه نفسه من الخارج واتدماجها مع التلاميذ . . . خروج أحد الأطفال مسرعا لانقاذ ودود قبل قضاء حاجته . . . ) ويقدونا هذا لأن نشيد بالآداء الجيد والأخاذ لإبطال الفيلم وعلى رأسهم بالطبع الآداء المتبحر للنجيب دريد لحام بخفة ظله وحضوره المعزز ، آدم تحسين سمع في دور « النمس » كشخصية كاركاتورية أضاحت الفيلم بتعليقاتها الساخرة الموحية ، ثم مادلين طبر ( نورا ) وإدائها السهل البسيط لدور المعلمة الغتيرية ، الى جانب الآداء المبهز للأطفال : فواز النجع ( جابر ) ، ساسي ميض ( فادي ) ، شلى النحاس ( زينة ) والتي لفتت الأنظار لأدائها الرصين الهادئ والمعبّر .

يبقى أن نشير الى تفنن مدير التصوير محمد الرواس والمصور هشام المالح في تصوير بنية الأحداث ( داخل منزل ودود ، وفي المدرسة وفضولها ، ولناظر الطبيعة الأخاء ، ومشاهد المدينة باضوائها وزخامها وصخبها ، وكذا مشاهد المغارة المحيطة مع تصميمات إضافة موحية معبرة من الموقف والحادث والحالة النفسية للشخصية . ويحيى مونتاج محمد المالح بما يتفق وإيقاع الحركة فيه ، في لقطات ومشاهد محكمة التنفيذ أضفت على الفيلم جماليات متميزة انسجمت دلالاتها مع الرؤية المطروحة ، وبرزت هذا المعنى على وجه الخصوص في

**مشاهد : صفر مرتبات الموظفين ، مشهد السيارة التي تحمل الأثاث الجديد للمدرسة على موسيقى ودود وفناء الأطفال ، مشهد قتل أبو جابر ، مشهد التقاء ودود بجابر بعد قتل أبيه . . . وغير هامن المشاهد التي وفرت للفيلم حيوية شدت انتباه المتفرج على طول الفيلم وعرضه .**

ويضاف الى تفوق عناصر : التصوير ، والمونتاج ، وسيناريو الأحداث ، عنصر الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية التي جاء بها الفنان « سمير صبحي » الى جانب الأغاني التي غطت مساحات كبيرة من الفيلم عبرت مع الموسيقى عن المواقف والاحداث بشكل أضاف للفيلم أحد عناصر تفوق المهمة ، وبالمثل كما عهدنا في موسيقى سمير صبحي على دريد لحام - أيضاً - في فيلميه السابقين : « الحدود » ، و « التقرير » .

ولكن في الوقت الذي شعرنا فيه أننا امام فيلم عربي متميز في مضمونه الألف للنظر في جمالياته ، جديد في شكله ، تبقى لنا وقفة على مشهد النهاية ، وظنى أن ترديد الأطفال مع ودود للمقطع الغنائي : « الحق في بيعة في بلدنا في خلفية الصورة : في الوقت الذي يقرب فيه جابر من صخور ( ام ودود ) ، بينما تراقب كل هذا نورا . . . ظنى أن تكرار هذا المقطع جاء بشكل مقنن ودعائى لحوج لا يتفق ورؤية المخرج التي نعرفها ، كما أضعف هذا المشهد أيضاً اقتراب نورا من صخور واقناعها بكلمات تطلب منه العفو والصفح عما مضى على حين كانت نظرات جابر إليها ونظراتها المتبادلة معه كقوله بعمل نهاية قوية ذكية ، ولا حاجة للمشهد بخلفية ودود والأطفال ولا لكلمات نورا لصخور .

عدا ذلك فالفيلم في جملة فخر للسبيا السورية والعربية ، التي تشهد عثرات تكاد أن توقف عجلة انتاجها ، وقدر لدريد لحام المخرج المؤلف الممثل المبسرى صاحب الرؤية الشاملة المتعاطفة على قضايها الانسان البسيط التي تتلاقح الاحداث المؤلمة وتنتصر للمواقف الصعبة ، وفي النهاية فالفيلم فخر وشرف لأن يتفتح به المهرجان الدولي الأول لسبينا الطفل في القاهرة . . . مرجحاً بك يا دريد وبـ « كفرون »



مراجعة ومهمولة لخليل مطران

## العلاج بالشق

رواية هزلية من فصل واحد

تقديم : أحمد حسين الطماوى

إن أرى التمثيل بمشا واعظا

في فتحة الأبصار والاسماع .

خليل مطران

البيان والبلاغة ، ووازنوا في هذا المجال بينه وبين من سبقوه إلى ترجمة نفس الروايات ، وانتصروا له ، وأقروا بفضلهم بالرغم من بعض المآخذ عليه . ومعهم الحق في هذا لأن كثيرا من المسرح المترجم في مطالع القرن الحالى ركيك العبارة ، قليل الفصاحة ، ضعيف البناء ، ولعل ما فعله مطران في ترجمته هو المعنى الوارد في البيت الآتى الذى قاله عن فكتور هوجو

أسلت ينابيع الفصاحة كلها  
وكان الذى يحتاج منها هو النزر

فقد أسأل مطران ينابيع الفصاحة في ترجماته في وقت كان مثل هذا قليل ، وكانت بعض المسرحيات المترجمة خليطا من العامية والفصحى ، وذلك ما جعل مسرح مطران المترجم يتميز عن غيره .

المسرح الانجليزى روايت شكير مثل « عطيل » « هملت » « مكبث » « تاجر البندقية » . . . وقد مثلت الفرق المسرحية هذه المسرحيات في النصف الأول من القرن العشرين وعلى وجه الخصوص فرقة جورج أبيض وفرقة أولاد عكاشة ، والفرقة القومية . . . فساهمت في ارتقاء لغة المسرح ، وتمدد يتابعه ، واتساع آفاقه ، ولم يعد المسرح هوا وتسلية ، وإنما صار بمشاه ووعظا على حد قول مطران .

وقد تتاول الباحثون - مطران - في مجال المسرح مترجما ومعربا ، وعرضوا لأسلوبه في الترجمة ، وطريقته في النقل ، وتركزت نظراتهم على نقطتين :

○ الأولى : أن صياغة مطران لتلك الروايات المسرحية بلغت حدا عاليا من فصاحة العبارة ، وجزالة الصياغة ، وسمو

يعتبر النقاد والدارسون مطران أحد الركائز في المسرح العربى بما ترجمه من عيون المسرح العالمى ، وإدارته الرشيدة للفرقة القومية المصرية - في ثلاثينيات القرن العشرين - التى قدمت عروضها متميزة أخصبت المسرح وحملت على عضنته ووثيته .

ولعل أروع ما ترجمه مطران عن المسرح الألمان « الحب والدمية » لشر وعن المسرح الفرنسى « سنا » و « السيد » لكورن و « هرنان » لفكتور هوجو واقتبس من المسرح الأمريكى « القضاء والقدر » لادوار دكنوبلوك (راجع د . إبراهيم حمادة في تقديمه لمسرحية القضاء والقدر لخليل مطران ) كما ترجم عن

ويلتزم بالنص عندما يدفع بها إلى الطباعة  
ليعطي القارئ حقه أثناء القراءة كما أعطى  
المتفرج حظه أثناء العرض .

### لمحات مسرحية في شعره :

والمتبحر لتتاج مطران الأدب يقف على  
مدى عنايته بفن القص أو الحكى وهو  
الأساس عند المبدع المسرحى أو  
القصاصى . ومن هذه القصص  
« الطفلان » وهى متولوج تمثلى نظمه  
مطران استجابة لطلب الشيخ سلامة  
حجازى ، وكان يقنيه منفردا على خشبة  
المرح . والمتولوج لون من ألوان التمثيل  
يتوقف نجاحه على مهارة المتولوجست ،  
ويخاطب فيه الممثل ، إن كان تمثيلا ، أو  
الغنى ، إن كان غناء ، شخصا أو شخصا  
غائبين عن الأعين ، يتصرف عليهم المتفرج  
أو المتلقى من سياق المتولوج وإشارات  
الأداء .

والتأثر في شعر خليل مطران يقف على  
مشاهد مسرحية خالصة ، وحبنا الإشارة  
إلى مشهدين :

الأول : ( قضية بين القلب والعين )  
وقوام الموضوع نزاع جرى بين القلب  
والعين في أيها السبب في الحب . فتعرض  
القضية على قاضى المحوى لينظر فيها ،  
ويتقدم إليه الدفاع عن العين ويحفل القلب  
مستولية المشق . ثم يبرى الدفاع عن  
القلب الذى يلقى التبعة على العين . ثم  
يتعلق قاضى الغرام بالحكم بمد عرض  
القضية وسماع الدفاع ليهدين القلب :  
فحلى القلب غمره  
هى لم تمن بل غمرا

ثم تعرض القضية على محكمة الاستئناف  
التي رأت أن كلا منها مذنب وقضت  
بعقابها :  
بل هى السعين سببت  
وهو جارى فما رعوى  
فليعاقب كلامها  
فهما في المحوى سورا

إلا أن الحكم لم يرض به الطرفان ( العين  
والقلب ) فعرضها القضية على محكمة النقض  
والإبرام التي قضت ببراءة العين والقلب ،  
ورأت أن السبب هو الجعل الذى استمال  
العين ، وأسر القلب في شباك المحوى



لا يبرز محاسنها بالتمثيل العربى الا تترك  
فصولها كما هى في الأصل ، لأن فيها إطلالة  
لا تتواءم الزمن ومقتضيات التمثيل  
الحديث ، ولما كانت كل قيمتها هي الأقوال  
والحكم والتحليلات النفسية التي لم يسبق  
شكسبير أحد إليها . . . فكل ما ورد في  
الحوار وهى يتضمن هذه المعانى السامية  
ترجم بعرفه ويكل دقة وبعض الأحاديث  
العربية والورادة في الحوار بما لا يدخل في  
لباب الموضوع ، ولكنه من قبيل تحليلات  
المحادثة المسرحية فهذا قد رؤى باجماع  
الأدباء المظلمين أن تخفيف حجم الرواية  
منه أصح لها في التمثيل ، وأصدق أثرا في  
نفوس المشاهدين . وهذا الكلام يفسر  
طريقة مطران في الترجمة التي تستهدف  
التمثيل وليس القراءة والغرض منها البعث  
والموعظ والتأثير وليس الترجمة الحرفية ،  
وربما رأى ما يشوق المتفرج العربى  
فحرص عليه دون غيره ، وهذا إقرار منه  
بالتصريف والحذف ولكنه عارف بما فعل .  
ومع ذلك يؤخذ عليه طبيعته وتقديمه للقراء  
بشكلها الأول الذى قد سمته الفسوق  
التمثيلية . فكان عليه أن يعيد الترجمة

واعتماد مطران بالفصاحة راسخ فيه ،  
وله في التزكيا في الشعر أبهى عاليات حتى  
قيل إنه « إمام الغلبن » . ولغة عنده المقام  
الاسمى اليس هو القائل :

إذا ما القوم باللفظة استخفوا

فضاعت مامصير القوم ؟ قل لي  
والثانية : أنه تصرف في الترجمة ،  
ودمج بعض الفصول ، وذهب التقاد في  
هذا إلى أنه اعتمد على ملخصات فرنسية  
غير وأهية عندما ترجم بعض مسرحيات  
شكسبير . فقد قال د . يوسف نجم في  
كتابه « المسرحية في الأدب العربى الحديث »  
لعله اعتمد على « إحدى الطبعات الفرنسية  
المدرسية فتابعها فيما تورطت فيه من حلف  
وتلخيص وتفسير » .

ولكن يبدو من كلام مطران أنه لم يكن  
خافلا عن النص الأصل ، ولم يعتمد تنويعه  
بالتصريف والتلخيص ، وإنما لجأ إلى هذه  
الطريقة ليساير المسرح العربى في تلك  
الأيام ، فلم يترجمها في البدايات بفرض  
النشر ، وإنما بهدف العرض المسرحى ،  
لذلك قال في مقدمة « هاملت » ، « هذه  
القصة ترجمتها كما في الأصل ، ولكن رؤى

وهذا المشهد يرد في شكل سردي ،  
وإنما ورد في إطار الحوار بين قاضي الحموي  
والدفاع عن العقب ، ثم بين القاضي  
والدفاع عن القبل ، وحكم المحكمة  
الأولى أو الابتدائية ، ثم محكمة  
الاستئناف ، وأخيرا محكمة النقض . فهو  
مشهد تمثيلي متخلل من النزاع الذي يستند  
إلى فكرة وإن جاءت العبارة فيه بخيالية  
عاطفية ويصلح أن يقتبس منه موضوع  
أكبر .

من الذى اوجد هذا الوجود  
ومن له دون سواء السجود ؟

«سلفان» الذى مثل روايه «سلاحي الملك» لفكتور هوجو نشرها مجله «الجوائب المصرية» فى ١٩٠٤/١١/٤، ودراسة عن التعريب تناول فيها مسرح «عطيل» لفرانز كافكا، فى ١٩١٥/١٠/٤، عن عدل ديسمبر ١٩١٦، وغيرها عن صنع الشيخ سلامة حجازى فى المسرح ضمن كتاب عن الشيخ سلامه حجازى للدكتور محمد فاضل، وله محاضرة طويلة عن فلسفه شكسبير فى أشخاص رواياته نشرها مجله «مصر الحديثة المصورة» عدد مارس ١٩٢٨، والمتصفح لمجله «الهلل» فى سنة ١٩٤٢ يجد فيها دراسة عن تاريخ المسرح العربى وطوره، وتكشف عن خلفيته التاريخية المسرحية، وتطلعه إلى نهضة مسرحية شائعة الصرح.

وهذه المسرحية التي نحن بصددھا والعلاج بالشئق طالع يحسرها في الصحف ، فقد ذكر « أن أصل هذه الرواية بضعة أسطر في جريدة فرنسية ذكرت فيها هذه الحادثة لغرابيتها وهي واقعية » . ولأن الحادثة الرئيسية وقعت في فرنسا فقد اختار اسماء اجنبية لأبطال مسرحيته .

ولا أريد أن أخصها وأفسد على القاريء لذة قراءتها ، ومتابعة مشاهدتها الثمينة ، ولكن مضمونها غريب ، وكثير من الفن يقوم على الغرابة .

تبدأ المسرحية بطيشة الايقاع ، ثقيلة الحسركة ، ثم لا تلبث أن تخف وتنتشط ، وتدعو للجذب والترقب بما تثيره من سلوك يعقد الموقف ، ثم يتكشف الأمر ، ويحل العقدة في انهاء سار ، وهو أن « أدرا» بطل المسرحية لا يعلق نفسه في المشتتة بفرض الانتحار ، وإنما من أجل علاج فقرات الظاهر ، وهنا تكون المفارقة في المسرحية ، والمفاجأة أيضا لبقية الشخصيات التي وقعت أمامه ، حاتية عليه ، رائية لحاله .

وقد لفتت غرابة الحادثة الرئيسية في المسرحية على روح الفكاهة فيها ، فالقاريء يظل مأخوفا مشدودا من تصرف البطل وهو يتدلى بهبل بين خشيتين ليعرف هل مات شقا أو أنه على قيد الحياة ، ثم تتوالى على الذهن أهم الاسئلة لماذا يتنحر ؟ فهي مثيرة للانفعال المأساوي أكثر من إثارتها للانفعال الفكاهي اللاهي ، لذلك فالفكاهة فيها تتحفظ أمام الجدل

وليس ما حدث هو تحول في الأقدار آثار العجب ، وإنما تغير في الواقع قضى على التصور فأدى إلى الدهشة . فقد مثل أدرا المسوت فائسار الشفقة ، وهو موقف تراجمي ، ثم تبين أنه حي ، وأنه كان يتبع نصيحة الطبيب في العلاج بهذه الطريقة ، فأنار المرح في النفس وهو موقف كوميدى . فالمسرحية - على هذا - فاجعة هازلة ، ومن ثم فهي ليست هزلية صرفة ، لأن الهزل من خصائصه أن يرسل النفس سجيته ، وألا يشهد الذهن ، ولكن هذه المسرحية تثير الانتباه في عقدها ، وتوتر الاعصاب زمنا في أهم مشاهدتها قبل أن يحدث الانفراج ، ويحصل الانتهاج .

وقد صور مطران بطله « أدرا» في شكل إنسان أقرب ما يكون في حالة شرود

أو جونز ، وشخصية المجنون في الأعمال الروائية أو المسرحية مشار للضحك بما يصدر عنها من حركات غريبة أو أقوال غير مألوفة ، وهذا من الخليل التي يلجأ اليها كتاب المسرح عند ابداع موضوعات هزلية .

ولا تخلو المسرحية من موضوعات أخلاقية واجتماعية تتعلق بسلوك المرء في المجتمع ، فإينسا أخى « أدرا» أظهرنا الحزن على الوجوه ، وأخفيا الفرح في القلوب عندما رأيا عمهما يتنحر ليرثاه ، فلما تبين لها أنه يعالج ولم يمُت ، أظهرنا الفرح ، وأخفيا الحزن لحية أمالها في الإرث .

ويتصاعد النقد في المسرحية فنجد المؤلف يتقيد البطل في شكل تعليق ساخر على لسان جوزفين . فأدرا رجل شرى عزب وليس من يرثه من صلبه ، ومع ذلك يتهاون على المال ، ولا هم له إلا جمعه وتكديسه ، ويخيل على نفسه ، فلا يجيب حياة ناعمة ، ولا يعيش عيشة مترفة ، ومثل « أدرا» كثيرون في كل مجتمع

وإذا كنا لم نفع على غير هذه المسرحية من تأليف مطران ، فقد يكشف البحث في المستقبل عن مسرحيات أخرى أكثر قيمة ، وأجل فائدة . ولكن حتى الآن لا يمد مطران من كبار المؤلفين المسرحيين في زمنه ، كما كان من كبار المترجمين في جيله .

## العلاج بالشئق

### رواية هزلية

### ذات فصل واحد

### الأشخاص

أدرا : المشئوق  
ليزه ومكسيبيان : أبناؤه  
آنيت : أجييرته  
جوزولين جارتها  
جوزولين : جارتها  
شرطة ومجهود من الناس : الحادثة تجرى في باريس

### المشهد الأول

غرفة رجل موسر نفيسة الرياش فيها مائدة كتابة يجالس اليها أدرا وهو مكب

على صحيفة كبيرة أمامه يقلبها وفي يده البحي قلم .

أدرا : ينفخ نفخة من أعياه العتب الموحد المصري ... لا شك أنه أفضل ما عندي من هذه القرائط كلها كان ينبغي أن أعلم أن حلول الانكليز في مصر نعمة لدلتيتها من حيث أنه ضمان لآسواهم وإن كان قد نقص من القوائد نحو نصفها . على أن ما بقى من الفائدة وهو « في المئة ليس بالأمر الزرى فإن لا أجد دولة زامية المالية تقبل باعطائه هذا الربع الفاحش

ولكن ما معنى هذه الزيادة في الموحد المصرى

يقولون إن هذه الزيادة تدل على غنى القطر المصرى ، وأعلم مع ذلك أن سكانه يقرء إلى الأرمال فهم يشربون ماء للثبل الأحر غير مقطر كان بطونهم أراض يحتاج إلى ذلك السماد لتسمر ثقلنا وتورق قصبنا ... وأعلم أيضا أنهم يأكلون القول والبقيل المخلل صباح مساء ... فيها هل كيف يستطيع قوم أن يعيشوا من مثل هذا ... يكثر تداول الناس فيها أوجب منذ الأزل شقاه مصر وأظن أنى كشفت السر ولا ريب عندي الآن انه هو القول والبقيل المخلل

ولعل هذا يسهل ويسهل على الحكام في كل وقت أن يستقظروا من فاقة مصر مالا لينفقوا من سعة على أنفسهم ويذهبوا ما يمتي من الدين ويوسعوا الصناديق الاحتياطية التي فيها الآن بضعة ملايين من الجنيهات وعليه فلا بأس بالاستزاده من الموحد المصرى

( يقلب الصحيفة ويدير رأسه مزدريا )  
أمة سوء هذه الأمة البرتغالية ... أبعد الاستبدال الاضطرابى والعيب بالحقوق المقدسة يغفرون مرة ثانية على أفعالنا يهبونها والشمس طالعة ، والحكومات ناظرة ، ولكن بأعين رمدا .

( يصيح متوليا ) أى آى ما أشد هذه التوب التي تؤلخى في ظهري ولا ترجى ساعة ( يجلس خائرا العزم )

## المشهد الثاني

جوزفين بلباس الصباح تنظر من نافذة  
مواجهة لغرفة أدران

جوزفين : تريب أمر هذا الجار .  
لا يقضى صباح إلا أراه  
يقلب هذه الصحيفة بيده  
ويتحسس وينفض  
ويشير إشارات  
الجائنين . يقول الناس  
إنه من كبار التمولين وأنه  
غير متزوج وأن له من  
الوارثين ابني أخ فعلا  
هذا التهلك في سيل  
المال وما كان أجدره أن  
يتزوه ويكتفى بما جمعه إلى  
الآن ولكن داه الطمع  
كثليل المحرور في معدته  
كلما شرب زاد عطشا .

● ● ●

أدران يتناول صحيفة  
ويقول وهو يكتب  
عشرة من القرائيس  
البرتغالية تباع ...  
( يرفع رأسه ) يكتب على  
الصحيفة ثانية ويكتب :  
يشترى خمسون من  
الموحد المصري بمن  
لا يزيد عن المئة إلى المئة  
والتنين . يشترى عشرون  
من اليوناني ويباع لأول  
صعود . ( يرفع رأسه )  
في هذه الدنيا كثير من  
الحمقى . سيصعد  
اليوناني لأن الملك جورج  
أوعز إلى ابنه فطلب ضم  
كروميد إلى ملك أبيه  
والناس يقولون إنه إذا تم  
هذا كان غنا لليونان مع  
أنه يزيد ثغرا في خزائهم  
المنقبة . فليكن جهل  
الجملة خسارة لهم وفائدة  
لنا .

## المشهد الثالث

تدخل الأجرة  
: سيدى الساعة العاشرة

وهو فيسبا إظن وقت  
الاستحمام الذي اشار به  
عليك الطبيب

أدران : ( يلقي الصحيفة والقلم  
ويعرك جبينه بيده ) ..  
حسن .. أعددت كل  
شيء  
: نعم يسا سيدى ولكنى  
راعى منظر الأخشاب  
المنصوبة والحبل المعلق  
فهبل هو استحمام في  
الهواء أو في الماء  
يا سيدى ؟

أدران : ( مغضبا ) اذهبى يا فتاة  
أينيك هذا ؟  
: منشفة بصوت  
منخفض ( هو ليس على  
مالوفه اليوم وأخشى أن  
يكون لهه الأخشاب سر  
عظيم فإن التمولين هم  
مجانين على ما أرى ولكن  
البورصة يمارسهاهم  
( مخاطب أدران ) أريد  
سيدى منى خدمة  
ناقضها

أدران : لا  
: ( بصوت منخفض )  
ما أشرس اخلاعه  
اليوم .. أقطع أصبعى  
أن لا بد من أمر ( تخرج )  
المشهد الرابع

أدران : ( مخاطب نفسه وجارته  
تنظرون من النافذة ) أمر  
الطبيب بالمشقة فهلهم إلى  
المشقة  
: ( مخاطب نفسها ) كائن  
سمعت يقول مشقة أترأه  
عزم على التخلص من  
حساباته في هذه الدنيا إلى  
موقف الحساب  
الأخير .. هاهو قد لاح  
من النافذة الثانية ...

أراه ممسكا بحبال وأمامه  
أخشاب منصوبة ...  
ويلاه ماذا ينوى

( تركض إلى نافذة  
أخرى مواجهة للحمام )  
المشهد الخامس

غرفة حمام منصوبة في  
جانب منها أربعة أعمدة  
خشبية مربعة الشكل في  
وسطها حبل متدل  
يصعد أدران السلم  
ويعقد الحبل على ساقه  
ثم يعقده على كتفيه ملتقا  
على صدره حتى إذا فرغ  
من ذلك أدخل رجله من  
الدرجة فترجع جسمه  
بين السماء والأرض وليت  
صامت .

تسمع صيحة امرأة  
يا للناس يسا للشرطة ،  
ويلها صوت جمهور  
يكرر هذه الكلمات  
: ( متعجبا ) لم هذه  
الصيحة وماذا حدث  
يا ترى ؟

( وبعد سكوت قليل  
يسمع أدران قراعا شديدا  
على باب منزله وتدفق  
جمهور من الباب  
واستغالة أجبرته ،  
وصوت جاراته فوق  
الجلبة تنادى هذه غرفة  
المشوق )

أدران : ( متبسا بعد الغضب )  
ظننوني شفت نفسي  
للتتم هذا الفعل  
الضحك إلى آخره .  
( يلزم السكوت ويرشع  
الجمهور بخلع باب  
الحمام وفي هذه الأثناء  
يسمع صوت ليزه  
وميكسوميان ابني أخيه )  
: ويلاه . عصى عصى  
وارحماته  
: ( من الداخل ) يجوز أن  
تحزن على هذه الفتاة

قليلًا لأن قلب النساء  
طبعًا رقيق ولكن الحبل  
والزيّنات المروّنة تسليها  
في وقت قريب  
مكسيميليان : آه أم هذا المصائب  
أدران : أنت كاذب يا هذا قلبك  
يفضحك وعينك تبكي  
مكسيميليان : أظنه مات واحمرته  
أدران : ما أكذب لسانك هل  
ضميرك  
آنت : أسفا على سدى أصابه  
جنون فاهلك نفسه  
**الشهد السادس**  
يخلع الباب وتدخل  
ليزه في مقدمة الجميع  
وتصبح بين الغوفاء  
ليزه : عسى عسى  
أدران : (مغمضا عينه) نعم .  
نعم  
ليزه : اسكتوا اسمعوا كانه  
أجاب  
مكسيميليان : النيران مغمضتان ولكن  
لعل بل بقية رمق .  
عسى عسى  
( لا يجيب )  
إنه مات وأ أسفا  
( يهبط الجمهور  
بالجسم ويقطع أحدهم  
الحبال فيهبط أدران  
عمسولا على أبتديهم  
وعندما ينسرجون عنه  
لياقوه على الأرض يثبت  
قدميه عليها ، ويقوم  
جسمه ويفتح عينيه ثم  
يلتفت إلى الجمهور  
متيسيا )  
أدران : جزاكم الله خيرا  
الجمهور : هو . هو .  
ليزه : ( بصوت سرور ) الحمد  
لله  
مكسيميليان : ( بصوت  
مستغفل ) الحمد لله  
أدران : ( يضاطب رئيس  
الشرطة ) لماذا تشرقتوني  
الآن بهذه الزيارة الزرعة  
وهل الحمام غرلة  
استغفل ؟

الشرطي : غصوا يا سيدي ولكن  
صاح بنا القوم وقالوا  
مشنوق  
أردان : وكيف رأيتم هذه المشقة  
مكسييليان : عجيبة  
أردان : أسأ وقد اغتسم أداء  
الواجب فهل تأذنون لي  
بالاستراحة قليلا بعد  
العلاج  
الشرطي : (دهشا) هل هذه  
المشقة علاج ؟  
أردان : نعم علاج للسلسلة  
القفرية  
الشرطي : (غير مقتنع) وما يثبت  
لنا ذلك ؟  
أردان : (يشرح إلى كتابة على أحد  
العمدة) هذا اسم  
للعمل الذي صنعت فيه  
بأمر الطبيب  
الشرطي : (حائيا رأسه) عفوك  
يا سيدي (ينصرف مع  
الجمهور)  
**المشهد السابع**  
(أردان .  
مكسييليان . ليژه .  
جوزفين . أنت)  
أردان : (خطابا جوزفين وهو  
يتمشى ليشيها) إلى  
مسرور يا سيدتي بسنوق  
هذه الفرصة لتشرق  
مسرورتك ، وأرجو أن  
لا أبرح من بالك في غير  
هذه الأوقات الزمجة .  
جوزفين : كان يمز علينا أن نفقد  
جسارا كرميا مطلقا  
(بتوازين)  
**المشهد الثامن**  
أردان : (خطابا الأجيبة) هائل  
شيئا من الكورتياك بزوح  
به القلب قليلا  
ليژه : (فرحة) قلبتي يا عمي  
أردان : قالوا إن قطعة من جبل  
المشنوق تجلب السعادة

فكبح، القسلة منه  
( يا لها ) خايبا ولك  
منا: منوك زيادة على  
مرتة، النهار  
ليره : زائد الله خيرا  
مكسيميليان  
هل تسمح لي بقية يا عمي ؟ ( تدخل  
أنت ويدها الكتان فتملاها )  
أدران : خديا ولك من هذه  
الكساك التي تطفف  
الأحزان الشديدة . أما  
أنت يا أنت فلك مني  
عشرون فرنكا علاوة على  
رائياك لانك قلت بحرية  
ضميرى جنون  
أنت : عفوك يا سيدى ما أردت  
سودا  
أدران : سأحلك هدية إلى السيدة  
جوزفين جزاء ما بذلته  
من الصيحة لأفكادى  
أنت : ذلك إليك يا سيدى  
أدران : وانت يا ابى العزيمان  
تنتلان المشاء في منزلى  
البرم فانصرفا الآن  
ودعاني اسرح قليلا .  
( يمشيهما إلى الباب .  
أدران بصوت جهورى )  
مع السلامة . ( وبصوت  
منخفض عندما  
يتران ) بكيتيا  
فماحكيون ، والان  
تفصيحان باكيين ،  
وهكذا تختم بعض  
الروايات .

**هوامش**

(١) النص مثبت في  
كتاب : « السيدان  
الجهول خليل مطران »  
والقصود بسلطاننا هو  
السلطان عبد الحميد  
(٢) هو عباس حلمي  
الثاني خديو مصر  
(٣) نشرت فقرات من  
المذكورة في جريدة الأخبار  
بتاريخ ١٩٨٩/٣/٢٢



## جيبس الذي

# لم يأت .. بعد!!

### محمود الحفناوى

فلتكمل القراءة . أين توقفت نعم في صفحة ٤٣ هي الصفحة لكن كلماتها غريبة عليها يبدو أنها كانت ثم بعينها على الكلمات دون أن تمى منها سوى أشكالها و هذا سخيف مئى .. فلأبدأ الصفحة من أولها وأركز . ولكن من أدراى أنه الآن وسط شلة الاصدقاء والصديقات يتمتع بوقته حتى الثالثة . أتذكر المرات العديدة التى دأب فيها صديقاه وزوجات اصدقائه أمام عينيه مذايحات فاضحة . سيسأل أحدكم عن موقفى إذ ذلك . وماأهمية موقفى إذا كان دأ مستضعلاً لكنى أقول طبعاً أننى حاولت أن أجذب نفسى هذا الحرج أمام نفسى وأمام الناس .. فقررت عدم الخروج معه فليخرج هو ليارس كل شطحاته بعيداً عن حى واتفرغ أنا لهوايات التى ألهتها طويلاً ، نعم منها القراءة بالطبع — رغم أنى لازلت في منتصف صفحة ٤٣ — لكنى لا أعلم كيف كنت سأقضى أوقات الوحدة الطويلة دون لجوئى للقراءة حمداً لله إن فى وسيلتى تضيئة الوقت ، ولكن الساعة الآن جاوزت الرابعة بخمس دقائق . ما الذى حدث .. قد يكون قد

دقات الساعة انقظتها لتعلن أنها الثالثة بعد منتصف الليل ، بحثت عنه يمينين يخالها النعاس ، فلم تجده بجانبها ، نظرت إلى المكان الذى تعود أن يترك به متعلقاته الشخصية لم تجدها فى مكانها ايضاً ، علمت حينئذ أنه لم يحضر ، حاولت النوم مرة أخرى ، ولكنه استعصى عليها ، اضاءت نور الحجرة وأحضرت الكتاب ، وبدأت القراءة .

ولكنه أكد لى أنه ذأب للقاء أحد الاصدقاء ولن يتأخر . ألقت نظرة خاطفة إلى الساعة الصغيرة بجانبها إنها الثالثة والثلاث .. صوت موتور سيارة يشبه صوت سيارته .. ها هو يفلق الباب .. نعم صوت غلق باب واحد يعنى شخص واحد فى سيارة .. اكيد هو ..

تتركز كل حواسها فى اذنيها لتلقى صوت المفتاح يقصع باب الشقة .. لا يمكن أن يطول الوقت هكذا بين ساعها صوت باب السيارة وانتظارها لسأع صوت المفتاح فى الباب .. لا ليس هو ..



أصابه مكروه، تعب شديد نتيجة الاسراف في احتساء الخمر .  
أو حادث طريق . . ماذا أقفل لأشئ سوى الصبر . .  
للأحضر التليفون إلى جاني . ربما طلبني أحدهم يبلغني شيئاً  
عنه . . ولأكمل القراءة . . فهي الشيء الوحيد الذي  
يساعدني على تخفيف الوقت البطيء . . . . . كنت أصل إلى  
نهاية صفحة (٤٣) وفاتني بعض الاتصالات الأفضل إلى أبداً  
الصفحة من البداية حتى ترابط الأحداث . . . . . أتذكر المسألة  
السابعة التي حضر فيها متأخراً . . دخل الحجرة كسول  
الخطوة مكتب الملاعب وبادرن قتالاً « ليك كنت معي . .  
كانت سهرة بلا معين . . . . . بنفسها وجودك » .

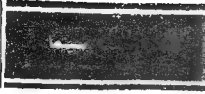
ولا أذكر أنه دعاء بعد ذلك في سهرة من سهراته حتى اليوم أذكر أيضاً قوله بعد سهرة من نفس النوع «كنت أذكر فيك طوال الوقت حتى شعرت أنك لم تفارقني لحظة» .

لا أنكر أن هذه العبارات وأمثالها كانت تساعد على النوم  
أول الليل ولكنه بمجرد أن أصبح لأى سبب يبدأ عقلى فى  
استرجاع شريط الفعل المتكرر وأعداء التأخير المضحكة ..  
هيه .. لاجدوى من القراءة لازلت فى صفحة ٤٣ .

ترك الفراش والحجرة وتأخذ في يدها الكتاب تجلس في حجرة المعيشة ولا تفتح الكتاب ولكن تنظر أن الساعة المعلقة فتجد أنها تشير إلى السادسة إلا الربع مثل ساعة حجرة النوم. تتعلق نظراتها بباب الشقة إذا دخل الآن كيف أستقبله.. الثور هذه المرة.. أم أصمت كالمرات السابقة. لن أستطيع بالتأكيد التظاهر بأن سعيدة لسماعته لقضائه وقت طيب.. فلأنا أدري الناس بكيفية قضائه لآلقاته خارج المنزل. اذهب للفراش مرة أخرى، وانظahr بالنوم حين حضوره ولكني أقتصد لسة بإبقاء في فراش بارد تعودنا أن نتناغم معاً.. للداخل للفراش وأبدأ القراءة حتى يبدو الأمر وكأنني صحت نوماً...

اسمع صوت المفتاح في الباب لماذا لم أسمع صوت السيارة  
لايبدأ أنه أوقفها في مكان بعيد حتى لا تلتفت لحضوره .. ها هو  
يخلع حذاءه قبل دخول الحجرة كسابق افتاننا .. أراه على  
باب الحجرة كسول الخنطوة مكتب الملاحع يخلع ملابسه بنفس  
الكسل ويبدأ في إعادة عباراته السابقة المضحكة ... تتوقف  
الساعة عن الحركة وتصمت كل الأصوات من حولنا يقترب  
معي ... يقترب أكثر ... ابتعد عنه برفق .. يقترب بعتف  
أصده ... بنفس العف — وأنا أسرع في صمت .  
وسرعان ما تلتك قواه التي لم يبق معها الكثير وسمع شجرة  
قبل أن تبدأ حركة فجاءا ..

انظر إلى جسده .. ووجهه .. لا .. لم يكن انتظاري  
ملك .. أنني انتظر حبيبا لم يأت بعد ◆



# مهرجان باستيا السادس للسينما وثقافة البحر المتوسط

على أبو شادي

يتصدر فيها فيلم عربي قائمة جوائز هذا المهرجان حيث حصل الجزائري عميد شويخ على الجائزة الكبرى عام ١٩٨٨ عن فيلم « القلعة ». وفي نفس العام حصل المصري يسرى نصر الله على الجائزة الثانية الفضية عن فيلم سرقات صبيقة وفي عام ١٩٨٩ تصدر السوري عبد اللطيف عبد الحميد على قائمة الجوائز بفيلمه « ليالى ابن أوى » وشاركه عمر الشريف في الحصول على جائزة

قد لا تكون مصادفة أن يفوز الفيلم العربي من تونس « الخلقاوين » أو كيا يسميه مخرجه فريد بوجدير « عصفور السطح » بالجائزة الكبرى — ضمن الزيتون الذهبي مع جائزة مالية قدرها خمسون ألف فرنك فرنسي في مهرجان باستيا للفيلم وثقافات البحر المتوسط في دورته السادسة التي أقيمت في الفترة من ١٨ وحتى ٢٧ أكتوبر ١٩٩٠ . ذلك لأن هذه هي المرة الثالثة على التوالي التي

أحسن مثل في المهرجان عن فيلم «الأراجوز» إخراج المصري هاني لاشين .

وقد قام مهرجان عام ١٩٩٠ بتكريم الفنان المصري العالمي عمر الشريف تكريماً خاصاً وعرض فيلمه «لورانس العرب» في نسخته الأصلية في افتتاح المهرجان مع خمسة أفلام أخرى من مثيلة من بينها الفيلم المصريين «صرع في الوادي» و «صرع في الميناء» وكلاهما من إخراج يوسف شاهين الذي حظي بتكريم مماثل بعرض فيلمه الأخير «اسكندرية كيان .. وكيان» .

وقد حضر صهر الشريف افتتاح المهرجان وقبول بمصافحة من التصفيق زادت حشدا حين صعد إلى المسرح ابنه طارق في مفاجأة كاملة للأب الذي لم يكن يتوقع أن يرى ابنه المقيم في كندا .. وكانت إدارة المهرجان قد رتب هذا اللقاء .. إبحار والدقاء عما أحب مشاعر المشاهدين . وقد كان صهر الشريف نجم المهرجان واكتسبت المجموعة العربية بوصول يوسف شاهين إلى باسيتا في اليوم الثالث مع النجمة يسرا بطله « اسكندرية .. » بالإضافة إلى وجود المخرجين الجزائريين محمود

زكريوي وعكاشة توبيسا والمغربي حسن بن جلون وثلاثهم هم أفلام في المسابقة الرسمية التي ضمت خمسة عشر فيلماً من ثلاث عشرة دولة من بينها خمس دول عربية هي فلسطين ومصر والجزائر وتونس والمغرب بعد غياب سوريا التي كان من المقرر أن تشترك بفيلم « الطحالب » إخراج رتيبة بطرس في المسابقة الرسمية وفيلم « كفرون » لدريد لحام في القسم الاعلامي ، لكن الفيلم لم يصل إلى المهرجان حتى نهاية .

ومدينة باسيتا التي تقع في جزيرة كورسيكا الفرنسية . تقيم هذا المهرجان منذ عام ١٩٨٢ لكنه تمر بعد ثلاث دورات وتوقف لثلاث سنوات ليهود على أسس ثقافية واقتصادية جديدة ابتداء من عام ١٩٨٨ . وقد خصص المهرجان للدول المطلة في شاطئ البحر الأبيض المتوسط في محاولة لخلق نوع من الحوار بين ثقافات الدول المتوسطة .. وقد عني المهرجان في دوراته الخمس السابقة بتقديم محور خاص عن ثقافة إحدى الدول في كل مرة ، وأنجز برامجه عن يوغسلافيا واليونان وألبانيا والمغرب وفي هذه الدورة كان للمغرب الثقافي عن

تركيا .. والثقافة التركية وأفلام بحوار البانوراما السينمائية عن ( السينما التركية في ثلاثين عاماً ٦٠ - ١٩٩٠ ) معرضاً عن تركيا التاريخ الثقافة وندوة خاصة عن المعايير التركي الكبير عثمان سيحان .

#### برامج المهرجان :

ورغم أن المهرجان محكوم بعدد محدود من الدول قد لا تزيد عن خمسة عشر دولة - وقد شاركت جميعها في برامجه المختلفة - ورغم أنه يعد من المهرجانات الصغيرة إلا أن برامجه المتعددة قد احتوت على ما يقرب من تسعين فيلماً ما بين المسابقة الرسمية والقسم الاعلامي وبرنامج السينما التركية والسينما الكوميدية الايطالية بالإضافة الى تكرعات خاصة لعمر الشريف وإبراهيم باباس وسيلفانا مانجانو ويوسف شاهين بالإضافة إلى برنامج الأفلام القصيرة الذي يتضمن سبعة عشر فيلماً تضمها مسابقة رسمية ( ٨ أفلام ) وقسم اعلامي ( ٩ أفلام ) . وقد شاركت السينما العربية في المهرجان بسبعة عشر فيلماً طويلاً وفيلم تسجيل قصير هو أليز إخراج هاشم النحاس ( مصر ) .

وتبدي إدارة المهرجان اهتمامها خاصاً بالحضور العربي وكانت حريصة على مشاركة معظم الدول العربية لدرجة أن الإدارة تخلت قراراً بالتجاوز عن أحد شروط المسابقة التي تتضمن على أن يكون عرض الفيلم في باسيتا هو العرض الأول في فرنسا . ولم يكن ذلك متاحاً بالنسبة للمحلفون « الذي كان يعرض عرضاً عاماً في باريس قبل اسبوعين من تاريخ المهرجان ، كذلك استثنت فيلم « من هوليود إلى نيزاسيت » الجزائري لمحمود زكريوي من شرط سنة الإنتاج حتى يمكنه دخول المسابقة رغم أنه استقبل استقبالاً فاتراً حين عرض بالمهرجان ، فهو كوميديا خشفة عن تأثير مسلسلات وأفلام هوليود على الانسان العربي ، مع لزات خفيفة للسينما المصرية باعتبارها أنها تلعب ذات دور مسلسلات هوليود المدمرة .



هذا بينما استقبل الفيلم المصري  
وعودة مواطن، اخراج محمد خان  
استقبالاً حماسياً وتساءل النقاد والجمهور  
عن سر عدم مشاركة هذا الفيلم في  
مسابقة السنوات الماضية، هذا  
الاستقبال الذي اقتضه فيلم «الهروب»  
اخراج عاطف الطيب (مصر) بسبب  
ركافة الترجمة وسوء النسخة وعدم  
شجاعة صناعه في طرح قضية بشكل  
واضح، وهي قضية ساخنة وجريئة  
وضع، وهي جبهة السلطة إلى شغل الرأي العام  
بعبادة أو قضية للتنمية والتنمية على  
قضية أخرى أكثر خطورة، والإشارة إلى  
أن هذا الأسلوب (أمريكي) من خلال  
أحد الضباط اللواتي تلقوا تدريبات  
خاصة في الولايات المتحدة.. وقد  
عجز الفيلم «أيضاً» عن طرح قضية  
الجماعات الدينية وانفصل بعملية هروب  
وبطلة «أحمد زكي» من الشرطة  
ومظالمهم لى أن محاكاة سقيمة للحروب  
سعيد مهران في «اللص والكلب».

الصلوق والرفاهة أن يكشف عن صمود  
الإنسان الفلسطيني ، وقوة إرادته  
وتصميمه على انتزاع حق الحياة ..  
والنصر .. وإن هذه الانتفاضة قد  
تحولت إلى فصل يومي . أصبح فيه  
الأطفال يلعبون - ويلبسون أيضا  
معنى - الرصاصات البلاستيكية  
والمطاطية وثأيرها على الجسم وطرقت  
مقاومتهم ومقاومتهم للموت يطلب  
الموت لقد نفذت الرصاصات قذراتها  
على بثر الرعب في قلوب الأطفال  
وتحولت إلى ألعاب يتسلون بها ..

ويجمع الأفلام الثلاثة التقدير الحاد الذي توجهه للمجتمع المنفى الإسرائيلي المؤسسة العسكرية، في الفيلم القصير تتناول مشكلة الشلوذ اجنسي بين ارحال داخل الجيش الإسرائيلي. وهذا

جوائز المهرجان  
في مساء السابع والعشرين من أكتوبر  
وبقاعة سينما المسرح البلدي في باسنا ،  
وفي حفل رشيق وأنيق اعلنت جوائز  
المهرجان حيث تم تسليم «حلفاوين»  
بوجليلير القائمة .. مكملا فوزه السابق  
قال أمام الجائزة الكدة، أيضا المهرجان

فالنسيا بأشبانيا . . ثم لاحقاً بالطائفت  
الذهبي في قرطاج في الثالث من نوفمبر  
التالي .

وقد استطاع الناقد والمخرج الفرنسي فريد بوجدير أن يقدم فيها دافعا من طفل على عتبات المراهقة ويتابع معه رحلته إلى الرغوة . من جانب وجوده في حي الحفافية بمدينة تونس ، وعبر العديد من الشخصيات داخل الحي الفقير .. والشهير وقد امتلا الفيلم بروح شاعرية وحنين سائر أضفى عليه ، سحرا خاصا بالنسبة لجواهر المرحان التي تأمرها القدرات الفكرية .. وقد كان المكان هنا - الحمام الشعبي للسيدات - يطلأ موازيا لأبطال الفيلم ، حيث تقاطع المكان مع مصائر الشخصيات لتقديم لمحة إلى الشعبي وما يورج به من تيارات سياسية واجتماعية .. ويصمد حالات التخلف ( عملية اجراء طهور الطفل - حالة التمر عند خالة الطفل - حالة الشقيق الجنسي المشوب بالجنون عند عمته - موقف رجل الدين ) ويصطب لبو جدير - رغم عدم - داخل الحماة وحالات العزى - عددا من المشاهد الدقيقة داخل الحماة وإن هابه التركيز الشديد على شخصية الطفل نور ( سليم بوجدير ) مما جعل باقي الشخصيات تقرب إلى الأبطال منها إلى خلفج درامية حقيقية .

وقد يرى كثيرون أنه أحد الأفلام السيئة الذاتية التي سادت السينما العربية الشامية في الفترة الأخيرة ( «أحلام مدينة» ، أحمد مخلص و «ريح السد» للزكري بوزيد و «سراقت صبيحة» للزكري نصر الله وغيرها ) ، لأن أن خرج الفيلم قد نجح في تقديمه بمعدل عن تاريخه الشخصي . وإن كان من الطبيعي أن يميز الكاتب حيا يعرفه وخاصة في أدب أحواله الروائية في الأفلام السابق ذكرها كلها أعمالا ( «أحلام مخرجها» ) ..

## معجزات یوسفلايا

ولم يكن غريبا أن يحصل فيلم « زمن المعجزات » اليوغسلافي والذي شاركت

في إنتاجه القناة الرابعة بالتلفزيون البريطاني (شاركت القناة السابعة الفرنسية في إنتاج فيلم بوجنير) على غصن الزيتون القديم (جائزة لجنة التحكيم الخاصة) وهي الجائزة الثانية في المهرجان. والفيلم الذي استمر إنتاجه في أيلول عام ١٩٤٥ في إحدى القرى اليوغوسلافية الصغيرة التي سقطت في أيدي الشيوعيين بعد الحرب العالمية الثانية والمواجهة التي تمت بين المسيحيين والشيوعيين وخاصة بعد أن حولت السلطة الشيوعية الكنيسة من دار عبادة إلى مدرسة لتعليم مبادئ الماركسية وقام وادها بتطهير صور المسيح والقدسين الموجودة في حوائط الكنيسة بالجير الأبيض. . . وحين وصل إلى القرية أحد القساوسة المشرقيين والمثلثين الجامعين يلبس أسبلا لكنه يمتلك هيئة تقرب من ملائكة المسيح . . . فجاء الجميع بأن الجير الأبيض قد اختفى وعادت الصور إلى الظهور ، ثم اكتشفت لصعوبة بأن يعود بطل الفيلم «المبارز» إلى الحياة بعد أن مات بمجرد أنسة الغرب .

ورغم نبرة التهمك الخفية التي يجعلها  
القيم للمسحيين والشابويين معاً . .  
لا أنه يتنهد والرائيل فلما الأثير والمطر  
يسدل كل شيء . . . وقد استطاع جوران  
بمكافئته خراج القيمة أن يصور جو  
القرية في الأرمينيات ويعد خلق تلك  
الفترة في بساطة مدسدة ويكشف عن  
عشاشة الاعتقاد الشيوعي في مقابل  
الإيمان — غير المطلق — يحظى  
للمجرات . .

وفي الموقع الثالث من الجوائز —  
الجائزة البرونزية وطلعت عليها جائزة  
الجمهور، وكان الفيلم الإيطالي الدائم  
«لن أزعمكم بعد الآن» من إخراج  
ميسوريزي ويكمله النجم الكوميدي  
الكبير فيديريو جاسان — الذي حصل  
على جائزة أحسن ممثل — وموسيقى  
البارع فرانيس لاي — جائزة أحسن  
موسيقى — والجوائز الثلاث من حق  
الفيلم فعلا ولولا نافس بقوة على  
الجائزة الكبرى لكان رأى البعض أن  
«لن أذهب» — أن تكون خيرة ريتي الكبيرة

لاكثر من عشرين عاما في الاخراج -  
والتالى جاسمان وميزانية ضخمة ابطالية  
فرنسية مشتركة وراء تفوق العمل في  
مقابل التونسي الخلفاوين . بطروف  
انتاجه وساعتباره التجربة الاولى  
لخرجه .

يقدم ديوريزي بطله جاسان في دور  
عجوز يجرع من مصحة للأمراض  
النفسية والعصبية بعد أن قضى فيها  
عشر عاماً . لكنه يعجز عن  
التعامل مع المجتمع الجديد —  
ومن ثم تنشأ بينه وبين  
خديجة الطفلة ذات السنوات الثمان  
علاقة حميمة ودافئة وحسنة . ويتميز  
الفيلم ببساطته الشديدة وعنى تناوله  
الأساليب بطلنا العجوز في مواجهته واقع  
شديد البرودة والعلية والخشونة . .  
يرتبط من التوازي مع الثلاثي بين عالم  
البراءة عند الطفلة والجذ والتفاد ذلك  
في خلال الواقع الخارجى . . من خلال  
لسان سافرة أشعات الهجة والوقوع  
وحركات العديد من المآثر الإنسانية .  
مهرب لجنة التحكيم .

ومن الملاحظ الهامة أيضا في مهرجان باسيتا، مشاركة عربيين في لجنة تحكيم المسابقة الرسمية وهما المخرج التونسي رشيد فرشيو (رئيس المهرجان) وطارق الأسدي (الناقد المصري سمير نصرى بالإضافة إلى عضوية فريد بوجليلي في لجنة تحكيم مسابقة الافلام القصيرة التي منحت جائزتها للفيلم الكورسيكي شمس نوفمبره اخراج دوينيك بيرى ..

وقد رأس لجنة التحكيم الرئيسية هذا العلم الفخرى الترقى صبحو  
صاحب ورجو ومشاركة الروائية الفرنسية  
كوسريجو الولد مارى سوسنى  
والفرجة التسجيلية الكورسكية الزا  
شارول والقنان التشكيل الغوسلان  
زوران يوف وفوتش والغرنسى بير  
تلاوى - والآخر جاء بدلا من القائد  
الاسرائيل (أو الثالثة) إنفا فانانو .  
وهكذا كاد المهرجان أن يكون عربياً  
عرض المتوسط - للمرة الثالثة .  
هل من الممكن أن نحافظ على صدارته  
في الأعوام القادمة ؟ .



# يقبوب السبيعي شاعر الأبعاد النفسي

د . كمال نشأت

الخاصة ، التي تتداخل فيها عناصر مختلفة ، فإذا بها مركبة تركيباً جديداً ، وإذا بها صور غير مألوفة ، تنبثق في بعضها روح من السريالية ، وفي البعض الآخر روح من التجربة ، فإذا به في أغلب الأحيان يتعد عن النمط والتقليد ، ترى ذلك في مثل قوله :

لقد كان أنسك يجتاز من  
بعيد مسافاتنا المحزنة

فتسكر رهبان دهر المني  
وترفع من صوتهما المثلثة

أرى كل أزمشة النور في  
غيابك سوداء مستهجنة

نحن أمام شاعر مضرد ، له ديناه الخاصة ج وأحاسيسه الخاصة ، وهواجسه الخاصة كذلك . إن شعر يقبوب السبيعي غابة كثيفة الشجر ، ملغاة الأغصان ، يرق خلالها عصفور ناري ، يجعل صوته حللته وجراحه . إنه يؤكد شخصيته الشاعر من خلال سماتها ذات الخصوصية الفارقة بينها وبين غيرها من شخصيات الشعراء ، وفي تاريخنا الشعري ، وفي التاريخ الشعري لكل الأمم ، شعراء كان وجدانهم المتميز ، وبصمات نفوسهم المستقلة ، المعبر الذي انتقلوا منه إلى الأبداء عن نفس قد لا تتكرر سماتها بنفس النوع ، ونفس الدرجة . وإذا كان هناك من سعى الشاعر الوصاف لأنه ينقل المرائي للمشاهدة بمنزلة بانطباعه عنها ، فإن السبيعي يشكل مشاهدته

سلاحنا صباحنا  
وقد حشدنا الأسلحة

مأساتنا شيطانة  
صوامه صوامه

إنظارها مزائيم  
شهية .. ومذبحه

نحيا لكي نظمها  
كرامة مجرحه

مأساتنا تحرسها  
قواتنا المسلحه

وهو إلى جانب صياغته الشعرية  
الفحله ، التي تذكر بكبار شعرائنا  
القدامى في مثل قوله عن وطنه :  
لك في القلوب محبة لا توصف  
يا مهمل الحب الذي تترشف

لك يا كويت المجد في روى  
هوى  
متحيز لك دائما متطرف

يا غير دار في الوجود تواصلت  
أرحامها ، وأضاء فيها المصحف

عريية تهب الزمان مفاخرا  
لا تنتهي أبدا ولا تتوقف

وأنت تراه في غير هذا المجال الذي يستدعى  
فيه الفخر مائة الحيك ، شاعر البساطة ،  
والروح الشعبي ، ولعلك تلمس ذلك في  
قوله المقترن من لغة الحياة التي استهدفها  
المجددون :

هياك صدري لا تحافي  
من سحوي وارتمجاني

هياك صدري فهو أظمى  
لك من رمل الفياق

أنضجحتني لك نسيرات  
التمسادي في التجاني



وفي قوله :  
الصمت في العين إرهاب لمنفرد  
في ليل غاباتها الحرساء يحتطب

لن تحرث الصدر عين وهي واهته  
ولن يعرش فوق الأضلع العتب

يا طائر الصدر غلدي للرحيل إلى  
ما خلفت لنا العين التي تهب

عدا محمد إلى حلم يحف بنا  
حر الجناح عليه الماء والعشب  
وقوله : ( كيف يغني الماء يا دهرًا من  
الملح تشظى ... )

وشاعرنا مستغرق في علة النفس الخالص ،  
يعيش داخله متأملا ذاته ، متبا أجواء  
تجاربه ، وقلبا يخرج عن إطار شواغله  
الوجدانية ... قد يخرج مرة أو مرتين ،  
يتحدث في واحدة عن الحرب الإيرانية

العراقية أو يهدى قصيدة ، إلى صديقه  
الشاعر عبد الله المتبي ، أو يرد على صديقه  
الشاعر خليفة الوقيان ، ولكنه سرعان  
ما يرجع إلى عالمه النفسي الخاص ،  
يسترجع ، ويحلل ، ويستعذب الشكوى  
من الحبيب ، والأيام ، فيشكل كونا شعريا  
له خصيصته ، وصين النغم ، عميق  
الإحساس ، صادق التعبير . ومن صيله  
السمين والثمين حين يخادر نفسه وعمله ،  
قوله الرائع متقدما قومه حتى يعوا  
أنظامهم :

مأساتنا المجتحة  
نحوم فوق الأضرحة

مأساتنا أغمق من  
نواتنا المسطحة

فهى بنا على ملهى  
عوراتنا منفتححة





ثوب الصبر .. .

والارتداء هنا لا يماشى ( موضة )  
الارتداء المنتشرة كلفظة تراها بكثرة في  
شعر بعض شعراء الشباب ، ولكنها  
لفظة من معجم شاعرنا تتفق والشعور  
بالخوف الذى سأحدث فيها بعد . إنها  
تومئ إلى الطفل الخائف الذى يتخيل  
أن سحبه الخفاف يغطى به نفسه حصن  
يقية كل الشرور .

وتحن إذا راجعنا معجمه الشعرى  
( العيون - الورود - المصير - الحصب  
والجفاف والظلمة - سد اليد -  
الارتداء .. ) لا نحسن أنها جميعا كالألفاظ  
من المعجم الشعرى أو صور ذات دلالة  
نفسية من ( المعجم النفسى ) ، ترتبط  
بوشيجة قوية ، فكلها تدور حول معان  
( العذاب والقسوة ) ، فالملاحظ أن  
الورود متصلة بالظف ، والظف يعنى  
صوت الورود ، والعين تنشب فيها  
المخالب قسوى ، وعملية العصر ذات  
دلالة واضحة فيها الألم والعذاب ،  
والجفاف والظلمة كذلك ، إنها كلها -  
ألفاظا وصورا - تتمحور حول قطب  
واحد هو ( العذاب والقسوة ) كما سبق  
القول . إن شاعرنا يعذب نفسه ، فهو  
يرفض الماء الذى يبعث الحياة والحيوية  
والانتعاش ، فأرضه ( ترفض الماء لتبقى  
مجذبة ) ، وهو الذى يختار الجذب  
وما يجلبه من عذاب ، وهو يستعذب  
الجرح إن كان الحبيب هو السيف ( هيتا  
لك السيف والجرح لى .. ) .

وإذا كان ( بيرن وليامز ) يقول  
( عندما نصبح فى الصباح ، فإن أول  
شئ يفترض أن نعملنا سعادة ، هو أننا  
صحونا فى الصباح .. ) ، فإن شاعرنا  
يقول إن هموم الليل قد شربت كأسه  
( فلماذا أطمع الصبح الحزين ) ، فهو  
لا يستبشر بمجيء الصباح ويرى نفسه  
موكلا بأطعمه همومه لولا الليل الذى  
شربها ! وهو إذا زار عينه فجرها  
( أنشب الليل بعيني غلبه ) ، والليل  
مرتبط باستمرار في إحساسه بالعمى :  
أنا لا أطيع من الظلام عيونه  
فيه يموت اللون والأبصار

إنه يكره الليل لأنه يميت ( الأبصار ) ،  
وموت الإبصار هو العمى ، وفى أحيان  
يكون الليل نفسه هو العمى :  
كانت إذا عسى الظلام  
تريه قلبا مشمساً

من هنا كان الليل عنده ( صمت  
أسود ) .. ( ما الليل سوى صمت  
أسود ) ، بل هو جرح مقمر ( ليصير  
الليل جرحاً مقعراً ) ، وهو فى الليل  
متفرق في غابات خرساء ( فى ليل غاباتها  
الخرساء يحتطب ) ، وهو يكره الليل  
لأنه ينشب ( فى العيون غلبه ) ، وهو  
يكرر هذه الصورة القاسية ، فيذكرها  
كثيراً حتى ينسج الألفاظ ، وفى الظلام  
تنهش الريح مشاعره ( والريح تنهش فى  
الظلام مشاعري ) ، والليل هو سبب  
ذنوبه ، فهو يقول ( أضيت لولا الليل  
ما كان لى ذنب ) ، ولكنراهية لليل  
يزغى الصور المليئة بالبياض مادام الليل  
( صمت أسود ) ، فالبياض هو  
التقيض ، وهو اللون الرمز للراحة  
والأطمئنان والسعادة ، ولذلك تراه  
يقول ( أحلامه البيض تترى كل  
ثانية ) ، وهو يقول ( يدك البيضاء  
لاحت فمى أرشف التصدع منها  
والنم ) ، وهو يقول ( كلما استخبرت  
وردا أيضاً عنك يوماً صبار وردا  
أحمر ) ، ولعلنا نستطيع هنا أن نعرف  
سر تكرار كلمة ( النور ) الذى هو  
تقيض لليل والظلام أيضاً ، فستره  
يقول ( ظلاً أو نوراً من يدري ) و ( هل  
فيها أثر للسائرين إلى مواسم النور ) و  
( راحل عنها إلى نور سطع ) ويقول  
( إما عطشت سمع إلى سحابة تدن إلى  
شقى نورا ذائباً ) ، ويقول ( باسط  
للتور كفاً ) ، ويقول ( تجلى النور  
واهمر البذل ) .

فهل ترجع كراهيته الظلام إلى تجربة  
الطفولة التى تخاف الظلام التى يزول  
أثرها عند تخطى هذه المرحلة من العمر  
وإن كانت قد بقيت نائمة فى نفس  
شاعرنا إلى اليوم ؟ هل هى تجربة الفترة  
المظلمة يعلق بابها على الطفل وحده

فيصاب به ( فوبيا ) الخوف من الظلام ؟  
إنها تجربة كثيرة الحدوث للأطفال ،  
ويؤيد لنا حديثاً عن الباب ( والقلب  
فى ذكراك باب مشرع ) ، والباب  
الموصد فى قوله ( ليفتح بابها بها  
موصداً ) ، وتكرر صورة الباب  
الموصد فى قوله :

ستقبل ديتاك أسواها  
وتسقين بالزمن المفضل

لأنت عن الأمس معزولة  
وأنت عن اليوم فى معزل

حتى الزمن تصوره باباً يغلق فأصبح زمناً  
مقفلاً ، وهو معزولة ( وأنت عن اليوم فى  
معزل ) .. الباب هنا يغلق .. ويصبح  
الزمن معزولاً .. كالطفل أغلق عليه باب  
الفترة المظلمة ، وهو قبل هذين البيتين  
يقول لمن يريجه إليها الحديث :

فدا يترك الليل إذ تجلس  
بقايا حقولك للمعجل

ويوحشك الصمت من ذاهب  
أناك يهضج لى لم تحفل

فالباب المغلق أو القفل مرتبط بالليل  
والوحشة والانعزال والصمت ، وهى كلها  
تفاصيل تجربة الطفل الذى يكتنفه ظلام  
الحجرة التى أغلق بابها عليه ، وشاعرنا  
نفسه يعطينا فى الاستنتاج ، والاستدلال ،  
والبرهنة ، ويقولها صريحة تؤكد ما نذهب  
إليه من رأى ، فيه التالى قاطع الدلالة :  
وفوق صينى صنى  
طفل يخاف الظلاما

وشاعرنا الصادق يمدد أزمته فى الأبيات  
التالية :

وفوق صينى صنى  
طفل يخاف الظلاما

قد يطمته البواكى  
من السنين الأيامى

غنى فيسبيل قفى أبحر  
الغنىة يتم اليتامى

أواه يادرب رفقا  
بمن عليك تراسى

يادرب دهر ك القسى  
نوق الوجوه لئاما

وحال بيى وين  
البيتين إلا لئاما

فيا وعاء القلب أمرا  
إلا وزاد

فالدهر قد حال بينه وبين اليقين ، من  
هنا كانت الهواجس والواسوس ، فيا وعاء  
قلبه أمرا إلا وأحاطت الاعمال والشكوك ،  
فما زال شاعرا يحمل خوف الطفل الصغير  
الذى يشكر الظلام ، والوحشة ،  
والانفراد ، واليتم ، والذى لا يحس بالدفء  
إلا مع من يتعاطفون معه ، ولذلك قال  
( إلى غير أمي لا أفتح ) ، من هنا كانت  
صور التعاطف تزلق من نفسه يملؤها على  
الطبيعة ، ( والصبح طفل والغمامة  
مريض ) واحتياجه إلى التعاطف والحب  
قال ( يجب ولا يرى أحدا يريه الحب أو  
يهد ) ، ولذلك انفتحت إلى الأم مصدر الحب  
الأكبر وإلى التجاء ولدها إليها :

تلوذ به الدروب كما

يلوذ بأبيه الوليد

ولاحساسه باحتياجه إلى الحب ، وهو  
سند نفسى مكين ، كان خوفه الذى يشبه  
خوف الواقف فى العراء :

لست أدرى وللطفتون التناف  
حول عنى والخوف مله كيانى

من هنا كان ( الصمت مزرعة  
الظنون ) وهو العنوان الذى اختاره لديوانه  
الأخير والظنون تبع الخوف لذلك تراه يكثر  
من ذكر كلمة الخوف :

( لفين الهوى والخوف يتصل الفضل ) و  
( وما كان لولا الخوف للعقل وقفة ) و  
( غريب حول خطوته لكل غيفة رصد ) .  
وبشكل الخوف قصيدة كاملة يكون  
( الذئب ) فيها مصدر الخوف الرئيس ،  
وهو يفتح عبر أبياتها طرائق للخلاص  
منه ، منها تحطيم أنباه ، وسمل عينيه ،  
ولكن الذئب سيورى وستجتمع الذئاب على  
عواكه ( فعراء الذئب جلاب لأفواج

الذئب - أذلك الخطب قد يصبح أعظم -  
ويمع الشر حق سطع دارى - رعا أهار  
يامولاى تحت المجمات . . ) ، والذئب  
هنا رمز لكل المخاوف التى تعيش فى نفسه ،  
طفلا من لا وعيه متخذا أسلوب الأحلام فى  
اتخاذ الرموز .

ولذلك كانت ( البهجة ) عزيزة ،  
والفرحة نادرة ، فالخوف بالرصد ،  
والهواجس صاحبة وحوار الشكوك واليقين  
يقتلها أو يغير معناها :

وحوار شكوكى ويسقيى  
قد غير من معنى البهجة

وحوار الشك واليقين ، يتعب النفس ،  
ويورث الهواجس التى جسدها شاعرنا فى  
كائن لا مرمى يتبعه أينما سار ، يدنو ويبعد ،  
ولكنه لا يتركه ، فإذا انصرف إلى حياته ،  
يحسه خلفه ، يزكى أو يعيب تصرفه ، وهو  
يدبر رأسه كي يراه ، فلا يرى إلا بقايا  
هواجسه وظنونه وتقوئه ، تلك الهواجس  
والظنون التى ابتدعت هذا الكائن الرومى  
الملقى بتيثمه ومراقبته .

هو هكذا يبدو هناك ويغنى  
يدنو ويبعد حين يلمح موقفى

يسدو لمعى غير مرئى وإن  
شد الجفوف إليه كيمى تقتنى

أنفاسه جب التائب حرقة  
فيها تلوذ من الركود وتشتفى

وإذا انصرفت مع الحياة أحسه  
خلفى يزكى أو يعيب تصرفى

شاعير رأسى كى أراه فلا أرى  
إلا بقايا هاجسى وتخوفى

والصمت مزرعة الظنون وإن لى  
فيها حصيد تحسركى وتوقى

وهكذا يعيش شاعرنا فى دنيا خاصة  
ابتدعها خوفاً وأحاطتها هواجسه إلى الحد  
الذى يحس أن وراءه كائنا لا مرمى يتبعه ،  
وإن الحد الذى يود فيه أن يجز نفسه وزمنه  
لأن استطاع ، فقد تعجب من حبيته التى  
تحشى هجرانه لأنها تستصاب بالجئون إن

غدرها ، فيقول لها إنى أود أن أهرج نفسى  
وزمى :

تعاتبى على الهجران ليلى  
وتخشى إن غدرت بها الجئونا

ولو أن استطعت هجرت نفسى  
وأزمتى وأوشك أن أكونا

ولعلنا نترك هنا أن صور الانتعاش  
والفرح فى شعره نادرة ، والاحساس بالكآبة  
التي تفرح فى صور العمى ، والقفط ،  
والعصر ، والعيون التى تسمل ، والجفاف  
الذى يصيب كل شىء ، واللبل بما يحمل  
من وحشة ، واغتراب ، وصمت ،  
وانفراد ، وعذاب متواتر ومتكرر . إن  
أغلب هذه الصور قد جاءت نتيجة تجارب  
قاسية ، ولكنها فى الوقت نفسه صور تمثل  
فيها الصدق النفسى والقى ، بحيث تشكل  
فى مجموعها علما خاصا شديد الخصوصية  
والنفرد ، وسمة الشعراء الصادقين ترجمتهم  
عن أنفسهم فى شجاعة وثقة ، بحيث  
يفردون - دون أن يدركوا - بجو نفسى  
ينسب إليهم ، فلا تقليد ، ولا تصنع ،  
ولا كذب ، ولا متابعة طفولية لتأيرات  
شعرية سائدة ، ولكن شعر إذا منح التجسد  
والحياة لا تنفض نسخة ثانية من قائله !

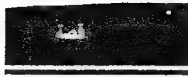
وهنا يكون الشعر الصادق الناجع .  
ولعل شاعرنا قد لخص فى بيته الثالث  
الرائع أكبر مشاكل الوجود الإنسانى ، وهى  
تأرجح الإنسان معذبا بين قطبين لأنه لا يجد  
ما يواء ، ولا يهوى ما يجهد :

( فلا يبعد الذى يهوى  
ولا يهوى الذى يبعد )

ولذلك مل لعبة الوجود ، وغنى  
لو استطاع أن يجبر نفسه وزمنه ، وهذا  
يؤكد الملل فى حديثه إلى إلهيته التى كان من  
المفروض أن تكون مصدر سعادة لا تعرف  
ملالا ، ولكنه مسكون بالملل الدفين كما  
يقول :

وداعا يا التى عودت قلبى  
عليك فنان بى مللا دفيننا

هذه ضريبة الفن ، يدفعها شاعر  
موهوب ، آجاد التعبير عن تجاربه النفسية ،  
فصوره أمينا ، وصادقا ، وعلمنا ◆



# النسيان

محمد كمال محمد

اسماهم : هند .. كريم .. هدى .. « اشتاق اليهم ..  
أحبهم .. عندما كانت تضيق في وجع الدنيا كنت أضرهم  
بلا سبب .. أرى الآن دمة حيرتهم .. لمحة الخوف ..  
الصرخة تتوسلنى .. التدم يعذبني .. والحزن .. وهزيمى »

أنظر إلى وجهه آسيا .. اقترب منه أكثر ..  
يطوق كفى :

— سأحاول أن اكتسب في مهنة جديدة .. سأريك ..  
لن أسمع لأحد أن يضربك ..

أشرد متخيلاً أولاده : أبوهم لم يعودوا يروه مثل ..  
أعشى مهتاجاً من جواره .. ودعة توشك أن تطفئ ..  
كنت أنتظر كل يوم أرغفت الساخنة يحمي بها من الفرن  
الذى أشتغل به .. لقياتها مختلفة .. مذاقها يشيعى ..  
قالت أمى أذهب إليه عند عودتك من المدرسة ..

وأبته يحمل طاولة المعجين ليرصها فوق صف آخر من  
الطاولات المرتفعة .. يجعل بقدمه الممطبة وجوبه  
المقنوب داخل حذائه الذى اشتريته أمى مروتوق الجانيين ..  
استبقاني عنده بعدما ابلفته كلمات أمى .. وخرج معى  
يحمل الأرفعة .. قطعنا نصف المسافة تجاه البيت ..

الذى الصبى ينشقه في حضن الرجل ..  
على جانب الطريق وقتت انتظر ..

طال العناق ..  
كان الرجل ينتمى باسم كريم .. تدمع عينه ..  
طوق ولده بلذاته واستدار به عائداً ..  
نسي ..

انتظرت أمى حتى الساء عودته ..

كنت أراه يلمى هناك .. يلق على يابه ◆

كان الباب ينفق عليها فأتعذب ..  
لم أصدق أن ترقد بجوار رجل ..

حين دخلت البيت قبل ليال شمعت رائحة اللحم على  
الموقد .. فى الفناء الممتن تتفرغ أمى فى جواره ..  
داخل حجرتنا كان هناك رجل ..  
وجه أمى كان يتسول ابتسامة تستغفرون ..

قدفتني يد بحجر ..  
من عمق الحجرة هتف الرجل بنبرة ودود يدعوون

لأدخل .. عندما ظللت فى مكان جامداً قام نحوى ، فلما  
لمه الأهتمام على اتساعه بإبتسامة .. لفظ باسمى يسأل أمى  
متلفظاً ليس هو

وضمت أمى قطع اللحم أمامى .. من زمن اشتييه .. لم  
أمد يدي ، اكتفيت أن ألوك فى فمى لقم الخبز الجاف ..  
كما يلوك الحزن قلبى ..



كان يلبس جلباب أبى فاشم رائحة  
ثم لم أجد أشم غير عرق الرجل ..  
قالت أمى أنه بلا بيت ..

زوجته هناك غليظة القلب : داسته لقلعة كسبه ..  
وأغلقت فى وجهه الباب من ستين ..

كان يحب كل عصر يحمل بطيخة معطوبة .. يقطعها  
بالسكين ، ويضع شرائحها الوردية أمامنا .. ويأكل الأخرى  
التي أهتم لوها .. يسمح شاربها القصير بأصبعه المطوق بخاتم  
نحاسى صلب .. تتألق فى حينه إبتسامة يقول « اشتريتها  
بقرشين » كان يأخذ أقلامى ليبريها .. يغلف بورق الجرائد  
كراساتى .. يرتفق صلاة كتفى المتقوية .. يجلسنى بجواره  
على الحصيرة الضيقة ويسمع رأسى .. يتحسس الزغب  
الأخضر المبكر تحت انفى .. يتكلم عن أولاده .. يطلق



وهي من ألمع الدواوين التي ظهرت في الكونيت الشقيق - لها هو مفهوم الحلم عند هذا الشاعر ؟ وأين موقعه في خريطة التصنيف الثلاثي للشعراء ؟ وما هي الأدوات الفنية التي عبر بها عن حلمه ؟

إن المقولة الداعمة (يعرف الكتاب من عنوانه) تصدق على هذا الديوان ، فلا يكاد المتلقي تصفحه في قراءته الأول حتى يتبين أن كلمة الحلم في صيغة الفرد أو الجمع أو في صيغة الفعل هي أكثر الكلمات شيوعاً فيه نراها قيمة أساسية في غصون معظم القصائد ، وتتكرر أحياناً في القصيدة الواحدة بل البيت الواحد ، ويبلغ من ذلك أنه ذكر الحلم أربع مرات في قصيدة واحدة شنيشير إليها ، ولقد وددت الكلمة أكثر من ١٨ مرة في الديوان .

وهناك قصيدة تتخذ عنوان (مرثا) (الحلم) إلى جانب القصيدة التي أطلق عنوانها على الديوان .

ولما كان العنصر شاعراً غنائياً وجدانياً يعبر عن ذاته ، فقد كان من الطبيعي أن تصور بعض أحلامه أشواقه الروحية كما نجد في قصائده العاطفية مثل قصيدته (عينك) حيث نهلت له حبيته في صورة حلم يلجأ إليه كلما قست عليه صروف الحياة ، لبحث عن واحة يستظل بها من الهجير ، ويصح الحلم في هذه القصائد معادلاً للتحرر من القيد واتخاذ الجبال بديلاً من القبح :

باعذبة الاسم يا حلمي ألوذ به  
إذا تلففتي سهلي وحرمان

ويقول في قصيدته (القمرة) :  
بشا اختراب على المجهول  
يصلبنا  
كما تغربت الأحلام والفكر

ثم يتابعي القمر بنبذة شجية حميمة :  
خذنا إلى عالم هام الجمال به  
وماجرت نحوه الألوان  
والصور

## مزار الحلم

والشاعر الكوني الدكتور عبد الله المتعبي

### د. حسن فتح الباب

السائد وقد تقف عند هذه الحدود أو تتحداها إلى نطاق النزعات المدلوانية التي تشكل الجربة بمنتهى القانوي . ويتبين الأحلام بين طبقة ودية أو ذهنية وبين هواجس كابوسية .

أما الشعراء فهم يتفاوتون ما بين شاعر غنائي ذلي لا يختلف عن سواه من الناس في الحلم بتحقيق أماله الفردية ، وآخر لا يكتفى بذلك ، بل يعبر عن حلم يتعلق بوطنه أو بقومه ، ويثالث له أحلامه الكبار التي يتبلور فيها حلم الإنسان المطلق في كل زمان ومكان بالحرية والمعدل ، وأن تكون الحياة أكثر صدقاً وبهجة وجمالاً . ومن ثم يعتبر شاعراً عالمياً لأنه الفهمير العالم للبشرية في سعيها إلى تجاوز الواقع الروحي وإنجاز عالم مثالي لا اجناس فيه ولا أحقاد ولا استغلال أو قهر ، ملتصقا بذلك مع أصحاب العوالم البوتونية مثل توماس مور أو المدينة الفاضلة كما ساهم الفيلسوف العربي الفارابي ، على اختلاف في المنظر بين كل عالم وآخر ، واتفاق في المفهوم العام ، وهو استشراف عالم مثالي في تحقيق السعادة للحر ، مفيد لعالم الواقع بشروره ونفائضه .

وبين أيلينا الآن مجموعة شعرية يدور محورها حول أفلاك الحلم صدرت في الآونة الأخيرة للشاعر الكوني عبد الله المتعبي بعنوان (مزار الحلم) ،

هل يصور الشاعر الرومانسي الحلم كما نراه في قصيدة شاعر رمزي أو شاعر يغترف رواه من نبع الواقع ؟ وبعبارة أخرى ، هل تختلف ماهية الحلم ودلالاته باختلاف القصائد ومبدعها ، أو أن الاختلاف مقصود على الأسلوب التبريري ؟

إن أهمية هذا السؤال تنبع من حقيقة معروفة وهي أن كل كاتب يشري سوي يعلم ، وأن الأحلام تؤدي وظيفة أساسية لا يختلف في شأنها علماء النفس المحدثون كثيراً ، ونعني بها التنفيس عن رغبات مكتوبة كما ذهب رائدهم فرويد .

ولكن الفارق بين الفرد العادي وبين الشاعر المبدع أن كل أحلام المنام أو البقطة أن أحلام الأول صغيرة بمعنى أنها تعبر عن رغبات معدودة تتعلق بذاته ، ولا تعبر عن هوميه بوصفه فرداً في الجماعة التي ينتمي إليها أو في العالم الكبير الذي يتعلم هذه الجماعة .

ومن ثم فإن هذه الرغبات لا تعدو أن تكون امتكاساً للمعجز من تحقيق المطالب الشخصية سواء أكانت مشروعة مثل التطلع إلى معيشة رغدة أو منصب متواضع أو رفيع ، أو لقاء بحبيب أو عودة لغائب ، أم كانت هذه المطالب نزوات ساذجة تخالف العرف العام والقانون الأخلاقي أو الوضعي

مسألة خيمة بالنور قد  
نسجت

وصبحه بالأمان الحضر  
يزدهر

يطرز الفجر فيها ثوب أغنية  
بيضاء يلحم فيها الليل والوتر  
وهو يرى في حبيبه التي تجسد ماثلة  
أمام عينيه بديلاً للحلم والخيال المجرد  
الذي ظللاً لاذ به ، وذلك في مطلع  
قصيدته ( مزار الحلم ) .

سامي عندك الحلم  
وأصبح للزمان فما

والحس القومي من أبرز الملامح  
المميزة لشاعرنا ، ويتخذ الحلم في  
قصائده المعبرة عن شجاء العميق لما  
آلت إليه أحوال الأمة العربية الآن بعد  
مرحلة الشموخ التاريخي العظيم ،  
صورة أخرى مناقضة لما رأيته في  
قصائده العاطفية ، فهو يقرن عنده  
بالخمر ، للدلالة على تقاسم العرى  
عن الفعل والعمل الإيجابي الذي يسترد  
به مكانته في العالم ، واكتشافه بحلم  
اليقظة أو المنام  
نجد ذلك في قصيدته ( غابة الملح ) إذ  
يقول :

علموه الإغفاء حتى تساوى  
خدر الحلم عنده والإفافة

ولكننا لا نعلم في قصائده القومية  
استخدام الحلم بمعناه المألوف لا  
المجازي ولا الرمزي ، وأبرز مثال لذلك  
قوله في قصيدته « للمخاض المنظر » ، إذ  
يعني الحلم فيها تحيل عالم أرحب وأجل  
وأنبئ والشوق إلى تحقيقه ، عالم أجبهض  
أعداء العروبة بل بعض أبنائها في ساعة  
الميلاد فحرمونا حتى متعة الحلم به .

عندما يطفون فجر المدينة  
ويرج الظلام قلب السكينة  
وتضيق الأهدار من ضفتيها  
وعباب الرياح خفق السفينة  
عندما يشرقون من حلمنا  
الحلم

ومن ليلنا رؤاه الضنية  
عندما يسرقون من ليلنا النيل  
لتقوى به الكهوف اللعينة  
عندما يسرقون منا فلسطين  
ويبقى النضال ذكرى حزينة

وقد يجمع الشاعر في تعبيره عن الهم  
القومي بين استعمال كلمة الحلم وفقاً  
للمفهوم المتعارف عليه ، واستعمالها  
بمعنى الخمر ، وذلك في بيت واحد  
نجدله في قصيدته ( صنعاء ) ونصه :

نجتاز كل حنود الحلم في بله  
إذا تساوى لدينا الحلم  
والخمر

وهو يعود في هذه القصيدة يستختم  
الحلم مرتين في بيت آخر بالمعنى العادي  
الذي يقصد به اللاذ وشاطيء الخلاص  
كما سبق أن نوهنا :

صنعاء عفوك إن أسرفت في  
حلمي

فقد يلوذ بحلم من به ضجر  
وتتكرر لفظة الحلم مفرداً وجمعاً وأسم  
فاعل في قصيدته ( يائع الوهم ) للمعبرة  
عن هم اجتياحي ، فهي مستوحاة من  
أزمة سوق المناخ بالكويت :

سكن الميول فكان من  
أحلامها أدنى وأقرب  
والحالمون الطييون  
أضاعهم ناب وهلب  
مذ جامهم من صبر  
الأحلام ممكنة « ليكسب »

ويبدو من هذا النص أن الدكتور  
عبد الله المتين قد استخدم كلمة  
الحلم مقترنة بالميول ، فكان الحلم  
عنده لا يتم إلا بإغرائهم الجفون ،  
ونجد هذا الاقتران في بيت اختتم من  
المقطع الأخر لقصيدته التي يصور فيها  
وجوده وشجونته النفسية ( وردة  
القلب ) :

دع كؤوس المني بقلبك ترى  
حين تسقى الزمان كعب بخيلة  
للمم الشوق باصديقي شرعا  
قد تقود الشراع ربح عيلة  
لن يضير الميول حلم قصير  
عجزت — رغم شوقها —  
أن تسطيله

ونجد هذا الاقتران أيضاً في مستهل  
قصيدته ( مرثا الحلم ) التي أشرنا إليها  
آنفا :

ماذا أقول وأياهي مضت مرثا  
ومرثا الحلم في عيني قد  
حرقا ؟

كما يلاحظ في قصيدة ( صنعاء ) أنه  
وصف عامة الناس الحالمين ، قاصداً  
أنهم السذج المخدعون من السفهاء ،  
وهذا المعنى مغاير للمعنى الآخر الذي  
وصف به قومه وهو التقاعد عن نصرة  
الحق ، مصداقاً للآية الكريمة على لسان  
نبي إسرائيل في حوارهم مع موسى عليه  
السلام ( اذهب أنت وربك فقاتلا إنا  
ههنا قاعدون ) .

وهكذا يصف كبار القوم بالحالمين  
دلالة على التخاذل ورغم امتلاك أسباب  
القوة ، والتوهم بدلاً من اليقظة ،  
ويتمت البسطاء المستضعفين من عامة  
الناس بالحالمين أيضاً ، دلالة على  
الحرب من عالمهم البائس إلى فردوس  
الأحلام لأن العين بصيرة واليد قصيرة ،  
كما يقول المثل المصري .

هكذا يغني الشاعر الكويتي عبد الله  
المتين حلمه اللاتي وأحلامه القومية  
عازفاً في الحالمين على وتر إنساني  
شجي ، غير مستر رؤاه من عالم  
السفاهير والأوهام ، وإنما من عالم المدينة  
القاضلة التي ظلماً حلم بتحقيق  
مشروعها الفلاسفة والمفكرين  
والشعراء ، ومن عالم الواقع النقي  
والاجتاعي والسياسي ، مصوراً بذلك  
المدالبات والطموحات الفردية والقومية  
والإنسانية ◆

## آخر حوار

مع

## الروائي الراحل عبد الحكيم قاسم

أجرى الحوار: زياد أبولين

\* القاموس هو صديقي .. وأنا أسير القواميس \*  
\* أخذ من كل بستان زهرة .. والحدائق كلام فارغ \*  
\* أنا قليل القراءة جداً... \*

● هل لك أن نحدثنا عن بداياتك في الكتابة ؟

■ اعتقد أن ذلك بدأ في سنين مبكرة في سنوات الدراسة الابتدائية في « ميت غمر » حيث كنت أدرس عن جدى في المدرسة الابتدائية ( مدرسة الاقباط الابتدائية الكبرى ) ، حينئذ

لقاؤنا اليرم مع أحد كتّاب الرواية في مصر ، وقد جاءت رواياته تياًعاً و قدر الغرف المقبضة ١٩٨٢ ، و « طرف من غير الأخيرة ١٩٨٦ » و « محاولة للخروج » و « الهجرة إلى غير المؤلف » و « المهلى » و « مجموعاته القصصية » « الأخت لأب » و « سطور من دفتر الأحوال » و « الأشواق والأسى ١٩٨٤ » و « الظنون والرؤى ١٩٨٦ » .

عبد الحكيم قاسم كاتب يتميز بإنتاجه الغزير المحكم في بنائية قصصية رفيعة ، واستطاع أن يستفيد من التراث العربى وتوظيفه في كتاباته ، وإن يعتمد على لغة القاموس ، وهو يؤكد ذلك دائماً ، وفي هذا الحوار يكشف عن عالمه الكتابى المتميز :-

السجن وقد كنت في «الليانس»  
واكملت دراستي بعد خروجي . في  
السجن كتبت أول قصة في مجموعتي  
«الأسواق والأمي» بمسئول  
«الصفارة» ، كانت الصفارة التي  
بمجموعتنا لتنام ، واستعملتها شيء آخر  
ليس له علاقة بالسجن ولكن حينها  
يتكلم الناس عن السجن في كتابي قد  
يكون لهم بعض الحق في ذلك ،  
فالصفارة ترمز لصفارة المسكرى الذي  
يدعون لدخول السجن ، فصورتها في  
شاب وفاته كلها يقتربان من بعضها نأى  
صفارة الحقل «لا» ، فيتمكنان ويقتربان  
والصفارة تقول «ها» حتى إن عرجا  
من «الفيظ» وانتهى من العمل ، ولم  
يقتربا من بعضها أبداً . و «أبام»  
الإنسان السبعة» كتبت في السجن  
وكتبت لها موجزاً ثم أغلقتها متى حينها  
خرجت واكملتها بعد ذلك .

● يقولون ان لغة عبد الحكيم  
قاسم قاموسية . هل صحيح ذلك ؟

■ أنا أصغر على ذلك ، القاموس هو  
صديق . وأنا لا أكتب كلمة إلا إذا  
استشرت القاموس . استشرته في  
(كل ، وقد ، وثق ..) في كل  
شيء ، كل كلمة أكتبها استشير فيها  
القاموس . وأنا أؤمن بأن قارئ لا بد  
أن يكون تحت يده القاموس ليستشير  
في كل كلمة يكتبها حتى إذا ثبت أنني  
خطيء يلومني في ذلك ، أريد أن أقول  
أن كل قارئ للأدب العربي لا بد أن  
يوجد تحت يده قاموس ، أنا مدعو  
جداً من القارئ الأوروبي فالقارئ  
الانجليزي الذي يقرأ الانجليزية أو  
الأمريكي أو الكندي يضع تحت يده  
قاموس انجليزي — انجليزي —  
فيستشير في كل كلمة ، فلماذا  
لا يستشير القارئ العربي قاموسه  
العربي ؟ لا بد من كل قارئ ان يكون  
تحت يده قاموس ، والكاتب أيضاً ،  
والقارئ بشكل عام حتى لو كان يكتب  
في الكيمياء أو الرياضة ، لا يتاح له ان  
يجرف الكلمة من مواضعها . إذا ، أنا  
أكتب اللغة العربية مثلاً أذن لها أن  
تكون مصفوفة وتخالية من الخطأ في  
النحو ، أنا ضعيف جداً في النحو ، ربما



انتقلت إلى طنطا ، فكتبت أسافير من  
قربتنا إلى طنطا . فكتبت أنسل مع  
نبرات القطار فأكتب أشعاراً ظريفة في  
الفتاة التي تسافر في القطار وهكذا .

اعتقد كانت بدايتي مع القصة من  
الشعر ، ولكن في فترة المراهقة كتبت  
أكتب الشعر أكثر . ثم كنت حيناً أخ  
(للمذاكرة) في الحقل أكتب عن  
(المذاكرة) وما تشغلني من أفكار

جميلة ، وترغمني على الإنكباب على  
الكتب وهكذا . ثم انتهت المرحلة  
الثانوية ونهيت إلى الجامعة كتبت بعض  
أشعار ما زلت أحفظ بها . ثم كتبت  
أكتب مقالات في موضوعات شبه  
فلسفية ، في مجلة كلية الحقوق التي  
كنت طالباً فيها . ثم شهدت أحوالي  
المالية تدهوراً ، فلهيت إلى القاهرة  
لأعمل حين ذلك كتبت قصة تعتبر فتحة  
في الكتابة حيناً قرأها أناس كنت أتردد  
على ندوة يرأسها الأستاذ حسين القباي  
ومن أعضائها الأستاذ سامي خشبة  
والأستاذ سيد خميس وغيرهم ، حيث  
قروا القصة وتنبأوا لي بمستقبل زاهر في  
القصة . ثم ضاعبت هذه القصة .  
قبض على في هذه الظروف ودخلت

كنت في العشر سنين أو أحد عشر  
عاماً ، كنت أكتب خطابات لوالدي  
وأشكوه له من يؤس الحياة التي أسيهاها  
عند جدتي ، فطبيب خالي الحطاب  
وصادره ، ثم كتبت موضوعاً إنشائياً  
كنت فخوراً به حيث أحسست فيه شيئاً  
أكثر من الكتابة الإنشائية في لونه من  
الإبداع هل قدر طاقتي في ذلك  
الوقت . ثم في عام ١٩٤٨ قلمت  
الحرب في فلسطين ، وكنا ننظرون  
فكتبت بعضاً من أبيات الشعر في ذلك  
الوقت ، وكانت نوعاً من الإبداع في  
ذلك العصر ، ثم كتبت رواية عن  
شخص يسكن في غرفة وحده — هذا  
حلمي أنا ، فكتبت أقيم وصدي بعيداً  
عن بيت جدتي وأحوالي — وذلك  
يسكن في غرفة على السطوح ، وفاته  
جميلة تسكن مقابله وتزحف على اليانو  
وشيء من هذه الأشياء ، ثم يبعثها .  
فأعلنوا عن مسابقة للقصة القصيرة فانا  
كتبت قصة عن أطفال فلسطينيين  
يجاهدون ، وخالى سخر منها فمزحها .  
ثم كتبت قصة لنادي القصة ، وأنا كنت  
صغيراً جداً ، عن لعبة العضا  
الصغيرة ، ولم تظهر بشيء ، كل هذا  
الأشياء في مطاوعتي ، ثم بعد ذلك

٩٢ ● القصة ● العدد ١١١ ● ١٨٠

اجتهد وإذا أعطنا فذلك خارج عن طوقى . إذا ، استعمل كلمات اللغة العامية ، وأمتحنها . هل هي لها أصل قاموس ؟ استعمله فتكون عمرة قليلة في لسان العامى من أصلها القاموس أو أروعها لأصلها القاموس ، ثم استخدمها بهذا الوصف الذى جاء في القاموس مثلاً : جذب أى يعنى شد ، وانظر في القاموس فاكبتها من غير نقطة فالذال الدال تحرف الواحدة من الأخرى فيتبادل التخزينات ( قلب مكانى ) ، إذا إلى أصل الكلمة العامية ثم التركيب في اللغة العامية استشير به القاموس . هل هو صحيح ؟ فإذا كان صحيحاً استعملته وإذا لم يكن له استعمال لا استخدمه أبداً ، فانا أسير القواميس وأنا فخور بهذا واستطيع أن ألتصق به ثم يشتاق الناس بالشك ، أنت لغة قاموس ، هؤلاء يقولون تخريباً بشعاً . كيف يكون الأوروبي الذين يشبهون به ، يضع القاموس تحت يده رغم أن لغته لغة حقب ، كل يضع ستين يصدر قاموس بالمحدثات ، أنا أقول لغتنا قديمة وينبى أن تبلى حل قدمها ، فالكلمات المستعارة بما فيها ذوق الجاهل من مثل التلفزيون ، وهذه أشياء مستعارة جداً ، وإن كنا نسبه « المرنا » ثم الناس يفرنجون في عرج لسانهم . وأنا يكفى من القراء خمسة ولا أبحث عن الشهرة ولا بحث عن المجد ، وإنما أبحث عن اللغة التى هى خرى وشراى ونيلدى ، وهى متقى ولا أتشد من ذلك مجداً أو غيره ، يقولون لماذا اشترعت القواميس ؟ فلسان العرب حافظ لغتنا ، والقرآن ثم الأحاديث . فهذه كتب ثروتنا ولابد أن نعيش بها ، ونحن من أبناء هذا العصر نعيش في لغة الماضى . ونحن الشعب الوحيد في العالم يتكلم لغتنا التى شرعت منذ ألفين من الأعوام ، ونقرأ لأمرى القيس ، وكل ذلك تنفى به وتنفى أم كلثوم لأحد المتصوفة ويطلب الناس به ، ونحن نعيش الماضى لغة ونعيش عصرنا فنحن أبناء اللحظة في هذا العصر وأبناء الماضى ، ويمسنا المستشرقون .

وأذكر الأستاذ الذى كان يلحسنى العلوم الإسلامية وهو ناثر جداً قال

أنكم حتى المخترعات الحديثة تجلبها لها من الألفاظ اللغة العربية . فقلت له لفتنا تسمها وتستجد كلمات للمخترعات الحديثة . فلماذا نذكر حل هذه اللغة تراهما واتساعها وأنا أصبر عن ألق الشاعر بالكلمات القصبة من أكثر الكلمات تمتيقاً وغارقة في التراث وهذا شرعى وأنا لا يصرفنى عن دأى في ذلك ، فانا صاحب القاموس وأنا فريسي القاموس ، ولا عدول لى عن هذا أبداً .

● تدور الآن إشكاليات النقد العربى حول التراث والحداثة ، فإذا استفاد عبد الحكيم قاسم من التراث العربى في كتابته ؟

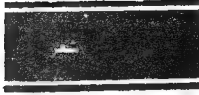
■ صلة كلامى الآن بصلى في الكلام الذى سبقه ، اللغة عمرها ألفين من العام ، وأنا أسعى يرون حتى ألفين من العام ، وأسعى عبد الحكيم قاسم . كيف في أن أخلص من ذلك ؟ أنا أسعى هكذا : فإذا يتقلب أسوين في العصور ويلاعن من المصور إذا كتبت لأحد قصة « رجوع الشيخ » كتب عن زيلة وكمال ، فكتب عن غسل السيدات وليس في ذلك من شيء خاص بى في ألف ليلة وليلة ، فإذا استمر . هذا ملكى أنا ، هذا أسلوبى أنا ، كتاب خاص بى ، كتاب ألف ليلة وليلة من أجل . وأنا أنزع من بحرهما أنزع منها ، وأسقى أبيان التى قسمتها ونظمتهما بزاجى ودؤى ، في « أيام الإنسان السبعة » جئت أكتب عن اشواق أبى لزيارة السلطان فإذا أخذ من المتصوفة اشواقهم واركبها لأبى ، أبى أكثر صدقاً ، وهى أصلنى من أى شيء تطبق حل العصر . فأخذ اسم أبى عمده فاسمه يرن في الستين حتى عمده ( ع ) ويرن حتى الآن ويختار من مشاعره ما يواجمه ، فنحن أمة تدور حيث وقتنا ، تندور ونرتفع ، وتندور في عصر طوله ألفان من العام ، وتتقلب في المشاعر ، ثم كتبت عن الرقعة ، فإذا أخذ من كل بستان زهرة وأرجع الناس بقرة إلى الماضى ثم ما هى الحداثة ؟ علينا الآن . نحن أمة ليس لها حظ من

النصر ، ولكننا نخزن انتصاراتنا القديمة ونستلهمها من اللغة ، ثم نعيش وتندور في مكاننا ونرتفع على جبال شاعنا من الكلمات ، لنذكر النصر ، ونحن فوق هذا العصر .

● يقولون الآن في مصر الشعر تراجع أمام القصة والرواية ، ما رأيك ؟

■ أنا أقرأ الشعر لكننى لست حكماً في ذلك ، وأقرأ القصة ولست حكماً في ذلك ، وأنا قليل القراءة جداً ، ولا يمكن أن تشاورنى في مسائل الثقافة ، أنا لا أعلم لى بها والناس الذين لم علم بذلك فليتكلموا ، ولكنى أقول لك بعض الكلمات ، الكلمات في الشعر أو في الرواية هى الكلمة . هل الموقف الذى لا يذهب الإنسان لكتابة القصة ، الموقف المشوق للمعنى ، الموقف المشوق للإبتداع ، هل يختلف في القصة عن الشعر ؟ أنا لا أظن . وأعتقد أن الكلمة في مصر قد تطورت بما أن الحياة تطورت فيها أهم كثيرة من الناس ، خمسون مليوناً يتكلمون ، ويأتى أدياب من هؤلاء يقولون الشعر ، أو يقولون الرواية ، أو يحكون الحكم والأمثال ، أو يقولون الشعر العامى ، أو يقولون هذه الأشياء . هل ينصر عليهم القصة ولا يقربون الشعر ؟ أنا استبعد القصة ذلك هل تراث الشعر ليس له في مصر حظ . لماذا ؟ عندنا شوقى والبارودى ثم يتوارى بعد ذلك رومانسيون ومن ثم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المطلب حجازى وعبد صالح وعبد عفيفى مطر ، وهكذا ، كثيرون جداً . كل هؤلاء أرسوا للشعر عموداً مثلاً هيكل أرسى الرواية ويحيى حتى ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ، أنا أعتقد أن الكلمة في مصر ، الكلمة ورأها الخيال ورواها نيرة الحياة القوية الدفاعة تستحيل شعر أو تستحيل قصة ، لا أدري ، والله أعلم إذا كان لكم في ذلك شأن في الشعر وغيره . ولكن ما تقولون ، أنا لست حكماً في ذلك ، ولا أعرف شيئاً في ذلك ◆





# لوحة

محمد آدم

ويخرجُ الثورُ على عَتَابِ الضوء ،  
صريعاً  
مغشياً ... ،

ينقطعُ بالقرنينِ الضوء ،  
ويتركُ دمه المنسابَ على قُبعةِ الـ  
ماتادورِ

يخرجُ لوركا محتضناً زناد فتاةٍ من فتيات الباسك ،  
ويحسو كأسين من الفودكا ،  
عن أى فتاةٍ يبحث دالى ،

هل كان السيد بيكاسو وهو يهْدُ من لوحة باريس  
بلوحته ،

يدركُ أن الماتادور يفتش عن دمه ،  
تحت عطور الطروديات ،

ويبحث عن نوع فصيلته  
بين الثورات الورقية ،

آه ... ،

هل جاء السيد أرتور ؟

.....

.....

اذنْ ستقوم إلى طاولة أخرى ◆

في متاهةِ باريس كان أرتورُ  
يمسكُ الضوء من خشبِ الماء ،  
يشغلُ حبة خمرٍ بكاملها ، ويُسوِّى بين الـ  
جورنيكا  
والـ

ماتادورِ .. !!

يدخلُ دالى ممسكاً سيفاً بنطاقين ،  
ويمسكُ غِذائَهُ المحشوةَ بدماء اللون ،  
على مَدبٍ من قامته ،

يرسمُ سيدةَ خائضةٍ لجميع الانديز  
تفتش عن خبزِ الشوفانِ ،

لماذا يتمدد دالى فوق قواربه المطاطية ،  
ولماذا يتذكر لوركا

فجأةً .. ؟

يخرجُ من كراسيه كارلوس البيرو ،  
وينادى الثورَ الهائجَ

كفى يدخله الجلبة ،

يلمعُ خبزُ الشوفانِ

ويتشتم رائحة الماريجوانا ،

ليدوخَ اللونَ أمامَ بصيرته ،



# رحيل مؤلف

## « رباعية الاسكندرية »

### لورنس دريل

د. ماهر شفيق

يكن دريل في الواقع يرمى إلى تصوير الاسكندرية الحقيقية وإنما إلى ابداع اسكندرية أخرى من خلق الذهن ، يجتمع فيها الجمال والغمامة ، الماضي والحاضر ، التصوف والشهوة . والرباعية أيضا تتبع لمترواكي فنان من خلال مختلف الخبرات الحسية والوجدانية والفكرية التي تمر بها .

ونظرة — ولو صريحة — إلى ما كتبه عدد من أدبائنا وصحفيينا هن دريل تكشف عن هذا الأزواج الوجداني الذي يسم استجابتنا لعمله : فنحن نحبه ونكرهه في آن واحد . نحبه لأنه وضم الاسكندرية على خارطة الأدب العالمي ، ونكرهه لأنه فلم أسوأ ما فيها وأضاف إليها من خياله ما ليس له وجود .

بوفاة لورنس دريل في التاسع من نوفمبر ١٩٩٠ تفقد الرواية الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية علما من أعلامها ، وأهيا ذا مطلق متفرد يختلف ، يجهل إلى التجريب ، هن أدباء الواقعية الاجتماعية ، أو ملهة آداب السلوك ، أو الألبورية الرمزية من يحفل بهم المشهد الأدبي للمعاصر .

ودريل اسم له مكانة خاصة عند الفارئ المصري ، إن خيرا وإن شرا ، فهو صاحب « رباعية الاسكندرية » اللامعة الصيت ، وهي رباعية أثارت ردود فعل متباينة لأنها صورت المدينة — في حقبة تاريخية بعينها — مليئة بالشعاليين والمعاهرات والفرادين ومختلف النماذج الانسانية الشاذة . لم

وهناك مقالة للدكتورة ملى لوس  
مرفص عنوانها « عناصر السيرة الذاتية  
في ربيعة الاسكندرية » نشرت في مجلة  
« مودرن فكتشن ستديز » (دراسات  
القصة الحديثة) السنة ١٣ ، العدد ٣  
(١٩٦٧) .

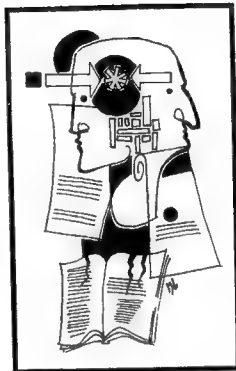
وهناك رسالة دكتوراه للدكتورة هدى  
الصلة عنوانها « الشعراء الانجليز في  
مصر ١٩٣٩ — ١٩٤٥ » بحوى فصلا  
عن دريل ، وقد كتبها تحت الاشراف  
المشارك لدان دافين (وهو نيوز بلاتنى  
كتب رواية عن مصر) بكلية سانت  
جونز ، جامعة أكسفورد ، والدكتور  
عجوى وهبة . وقد نوقشت الرسالة  
بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، في  
مايو ١٩٨٨ حيث حصلت على  
الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى .

كللك ألفت هدى الصلة بحثا  
عنوانه « الزمن من حيث هو استعارة :

تصورات متغيرة للزمن في أعمال دريل ،  
وفورستر ، ونيلسون لايلى ، في ندوة  
« صور مصر في أدب القرن العشرين »  
التي أقيمت بأقارب القاهرة في ديسمبر  
١٩٨٩ .

وتستحق كتابات هدى الصلة ( التي  
تعد من ألمع العناصر الشابة في قسم  
اللغة الانجليزية وآدابها بآداب  
القاهرة ) وقفة مستقلة ليس هذا  
مكانها : فهي تكتب عن دريل بغور  
واضح ، ولا تخفى عن القارئ  
تحفظاتها القوية على عمله . وقد وصفت  
يوما ( في حديث مع كاتب هذه  
السطور ) بأنه ضرب من أنيس منصور  
انجليزى . فهو يشبه كاتبها في ميله إلى  
الأسفار . وقدرته على تسليق القارئ  
وإمتاعه ، وزومه بكل ما هو طريف  
وغريب وشاذ .

ولكن تبقى حقيقة مؤداها أن دريل  
كان ، بطريقة أو بأخرى ، مؤثرا في  
أدبنا القصصى الحديث . عند رجاء  
الغناش وقضى الايارى أن تقنية رواية  
القصة من زوايا متعددة ، كما  
استخدامها في الرباعية ، قد أثرت في  
« ميرامار » نجيب محفوظ ، و « الرجل  
الذى فقد ظله » لقضى غانم .



أن تكون فيه صفة هامة جدا وهي :  
إحساسك بأنه يتعاطف مع الإنسانية  
المثقلة في أبطال قصصه كلهم أو  
بعضهم . وهذا ما يفتقده « لورنس  
دوريل » . إنه لا يروى قصة الحياة  
ولكنه يروى « فضيحتها » ، وهو يحاول  
أن يمس في نفسك إحساسا بالشيقة  
لا بالمعطف .

وإلى جانب هؤلاء الثلاثة ثمة نقاد  
ودارسون مصريون كتبوا عن دريل  
باللغة الانجليزية كانوا ليردو اسهمه إلى  
نحره ، ويخاطبوه على أرضه ، وتتفاوت  
كتاباتهم هؤلاء الدارسين تماثقا  
ونفورا ، حبا وكراهية ، لهذا الغريب  
الذى راح — في مصهر روحه — يحدد  
صناعة عروس البحر المتوسط .

هناك مقالة في ربيعة الاسكندرية  
للدكتور رشاد رشدى صدرت في كتيب  
صغير عن مكتبة الأنجلو المصرية .

وهناك مقالة للدكتور محمود  
المنزلاوى عنوانها « روى سكندرى في  
رباعية دريل » نشرت في مجلة « إيتد  
انجليز » (دراسات انجليزية) السنة  
١٥ ، العدد ٣ (١٩٦٧) .

كتب العقاد عنه — يرفق غير  
معهود — يقول : « بلوح من قرامة  
الكاتب في جميع منظوماته ومثورتاته انه  
أحد أولئك القاصحين والنقاد الذين  
يمتثلون أن وظيفة القصص أو وظيفة  
النقد الاجتماعي هل الجملة أن يتحرى  
مواضع الريبة فيمن يكتب عنهم ،  
فلا يكتب عن إنسان واحد لم يعرف له  
سرا أو هنة أو فضيحة صارخة أو هامة  
في بعض أطوار حياته .

وصلاح عبد الصبور يقول : « إن  
الصورة التي رسمها دراهل في رالته  
للاسكندرية تنتمى إلى دليل أكثر مما  
تنتمى إلى الاسكندرية . فالاسكندرية  
ليست هي مدينة هذه الحفنة من  
الأجانب والمصريين ، وليست هي  
خدادع اللغة وأندية الشاذ والمغامرين ،  
بل هي مدينة مختلطة مليئة بالرجال  
والنساء والذين يضمنون الحياة ويأكلون  
العيش يعرق الجبين » .

وأحد بهاء الدين — وهو من أوائل  
من قدموا الرباعية إلى القارئ  
العرب — يقول : « أعتقد أن التاريخ  
الأبى لن يصفه في مصاف الأدباء  
العظماء ، لأن كاتب القصة العظيم لا يد

١٧  
١٨  
١٩  
٢٠  
٢١  
٢٢  
٢٣  
٢٤  
٢٥  
٢٦  
٢٧  
٢٨  
٢٩  
٣٠  
٣١  
٣٢  
٣٣  
٣٤  
٣٥  
٣٦  
٣٧  
٣٨  
٣٩  
٤٠  
٤١  
٤٢  
٤٣  
٤٤  
٤٥  
٤٦  
٤٧  
٤٨  
٤٩  
٥٠  
٥١  
٥٢  
٥٣  
٥٤  
٥٥  
٥٦  
٥٧  
٥٨  
٥٩  
٦٠  
٦١  
٦٢  
٦٣  
٦٤  
٦٥  
٦٦  
٦٧  
٦٨  
٦٩  
٧٠  
٧١  
٧٢  
٧٣  
٧٤  
٧٥  
٧٦  
٧٧  
٧٨  
٧٩  
٨٠  
٨١  
٨٢  
٨٣  
٨٤  
٨٥  
٨٦  
٨٧  
٨٨  
٨٩  
٩٠  
٩١  
٩٢  
٩٣  
٩٤  
٩٥  
٩٦  
٩٧  
٩٨  
٩٩  
١٠٠

ولفاس السويس محمد الراوى قصة قصيرة عنوانها «كابوديسترا» على اسم إحدى شخصيات الرابعية .

وليس دريل روائيا فحسب وإنما هو أيضا شاعر ، وناقد ، وكاتب في أدب الرحلات ، وكاتب رسائل ، وكاتب للمسرح الشعري ، ومحرر ، ومترجم ، وكاتب فكه ، وكاتب للأطفال .

• • •

ولد لورنس جورج دريل في ٢٧ فبراير ١٩١٢ في جلندر بالهند لأب مهنتس . تلقى دراسته في كلية القديس يوسف بدراجلنج ، ثم في مدرسة سانت إدموندز بكاتري . عاش مع أسرته بعض الوقت على جزيرة كورفو اليونانية . لفترة من الزمن عاش حياة يوهيمية في لندن ، وتقلب بين عدة أعمال منها أنه عمل حازنا على البيات في ملهى ليل . أثناء الحرب العالمية الثانية كان موظفا في السفارة البريطانية بالقاهرة ، كما اشتغل ملحقا صحفيا أجنبيا في أثينا والقاهرة ، وملحقا صحفيا في الإسكندرية وبلغراد ، ومديرا لمعهد المجلس البريطاني في أثينا (اليونان) وكوروديا (الأرجنتين) ، ومديرا للعلاقات العامة بغيرس . وقبل ذلك عاش في باريس أثناء الثلاثينيات .

والسفر هو الخبرة المحورية في حياة هذا الذي ولد لأبوين إيرلنديين ، ثم أرسل إلى إنجلترا ليتلقى تعليمه فيها . وقد عاش سنواته الأخيرة في مدينة أينيون جنوب فرنسا قبل أن يتوفى عن ثمان وسبعين سنة ، وكان قلبا يزور إنجلترا التي لم يقض بها سوى ثمانية أعوام في حياته كلها . وترجع مخطوطات أعماله في جامعة كاليفورنيا بولس أنجلوس ، وفي جامعة إلينوى (إربانا) .

ولن شاء الوقوف على جوانب من حياته الشخصية أن يرجع إلى كتاب «صديقي لورنس دريل» (١٩٦١) لآلفرد بيرس ، وكتاب «أسرى وحيوانات أخرى» لجيرالد دريل — شقيق لورنس ، وهو كاتب وعالم حيوان — حيث يقدم صورا حية لحياة

الأسرة الباكورة على جزيرة كورفو .

• • •

عُرف دريل ، أول ما عُرف ، شاعرا . وله من الدواوين ما يلي : «شذرات فريدة» (١٩٣١) ، «عشر قصائد» (١٩٣٢) ، «بيرومومبيا ستيس» (١٩٣٤) ، «انتقال» (١٩٣٤) ، «قصائد» (بالاشتراك مع آخرين ، ١٩٣٨) ، «بلد خاص» (١٩٤٣) ، «مدن وسهول وأتاس» (١٩٤٦) ، «عن التظاهر بالصلف» (١٩٤٨) ، «مسودات خاصة» (١٩٥٥) ، «شجرة البطالة» (١٩٥٥) ، «مجموعة القصائد» (١٩٥٥) طبعة جديدة (١٩٦٨) ، «الأيقونات» (١٩٦٦) ، «شعراء» بنجوين المحدثون (المجلد الأول بالاشتراك مع إليزابيث جنتجر ، ر. س. توماس ١٩٧٠) ، «قصائد غنائية ١٩٣٥ — ١٩٦٣» (١٩٧٠) ، «لغة الحبس الآخر» (١٩٧١) ، «عن هوية الولد المجهز» (١٩٧٢) ، «النسر الواقع» (١٩٧٣) ، «حيال السلامة» (١٩٧٤) ، «قصائد غنائية» (تحرير آلان روس ١٩٧٧) ، «مجموعة القصائد ١٩٣٩ — ١٩٧٤» (١٩٨٠) .

أجرى للمترجم الراحل محمد عبد الله الشفيق لقاء مع دريل في ١٩٧٧ حيث سأله : «لنى أشكال التعبير الأدهى شعرت إنه أقرب إليك ؟» فأجاب دريل : «ما أود أن أنجزه ما عداه — هذا إذا استطعت أن أنجزه بالشكل الذى أحب — هو الشعر . لكن الشعر ينجح عندما تتألى عليه . وأخشى وأعتقد أن أفضل ديوان الشعرى على أعلى النثرية مجتمعة . إذا كان لى أن أتكلم فهذا هو رأى حقا . الشعر أكثر غموضا ، أكثر صعوبة ، وهو أشبه بمن يصعد مسكنا . أنت لا تدري ما إذا كنت ستخرج ببطء قلبك وما شاكل ذلك أ .»

ويقول الدكتور رمسيس عوض — صاحب كتاب «دراسات تمهيدية في الرواية الانجليزية المعاصرة» إنه من طريق كتبه للشعر تعلم دريل أن ينظم

في حناياه ينبوع الخلق المنطلق انطلاقا الحسم الكرنكية ، وأن يروض مارد الفن المهتاج في دحيته . ويصف دريل نفسه بأنه شاعر متمثل فكتب نثرا . وقد اشتهر في دائرة أدبية ضيقة بقرص الشعر قبل أن تخرج رابعية الاسكندرية إلى النور . وهناك وشائج تربط شعره بالرابعة . فهو يتسم بطابع البحر المتوسط الحزين ، كما أنه يتضمن تحديا من جانب صاحبه للكثير من التقاليد الغربية السائدة .

ويضيف رمسيس عوض أن شعر دريل يثبت قدرته إثارة الحواس ، وإعادة خلق المناظر التي يفكر فيها بالفعل ، ولكنه يصورها صياغة حسية . وشعره تمتد جلوره إلى حوض البحر المتوسط ، ويصيف انطباعات المناظر الطبيعية عليه .

وقد كتب دريل عددا من القصائد مستوحى من أسفاره لعله مثلا قصائد عنوانها : «للمسح في البرازيل» ، «ترنيمه على جزيرة كورفو» ، «ساراجيفو» ، «ديلوس» ، «البارتوث» ، «صورة مالية لمدينة البندقية» ، «الاسكندرية» ، «القاهرة» . وقصائد عن لسبوس ، وكورنث ، وأركاديا ، ونيتوسيا . وفيها يتبعث أجواء جزر بحر إيجه ، والشرق الأدنى ، والبحر المتوسط .

ومن قصائده التي تستوحى الأساطير الاغريقية «أورفيسوس» ، «السيرينات» .

ومن الماعى البيزنطى كتب «صور ليثودورا» (وفيها يظهر دينه للشاعر اليونانى السكندري «كافالى» ) .

وله قصيدة عنوانها «أنا آخر» وهي عبارة مقتبسة من ريتو . ومن أمتع قصائده «موال لورد نلسون الطيب» . وقد اختلفت آراء النقاد في شعره ولكنها تجمع — أو تكاد — على جدارته بالقرامة وقد تملو به عن هذه النزلة درجة أو درجت .

فأنتوى ثوبت يقول إن له مذاقا يجمع بين الكلاسيكية والرومانسية .

١٠٠  
١٠١  
١٠٢  
١٠٣  
١٠٤  
١٠٥  
١٠٦  
١٠٧  
١٠٨  
١٠٩  
١١٠  
١١١  
١١٢  
١١٣  
١١٤  
١١٥  
١١٦  
١١٧  
١١٨  
١١٩  
١٢٠  
١٢١  
١٢٢  
١٢٣  
١٢٤  
١٢٥  
١٢٦  
١٢٧  
١٢٨  
١٢٩  
١٣٠  
١٣١  
١٣٢  
١٣٣  
١٣٤  
١٣٥  
١٣٦  
١٣٧  
١٣٨  
١٣٩  
١٤٠  
١٤١  
١٤٢  
١٤٣  
١٤٤  
١٤٥  
١٤٦  
١٤٧  
١٤٨  
١٤٩  
١٥٠  
١٥١  
١٥٢  
١٥٣  
١٥٤  
١٥٥  
١٥٦  
١٥٧  
١٥٨  
١٥٩  
١٦٠  
١٦١  
١٦٢  
١٦٣  
١٦٤  
١٦٥  
١٦٦  
١٦٧  
١٦٨  
١٦٩  
١٧٠  
١٧١  
١٧٢  
١٧٣  
١٧٤  
١٧٥  
١٧٦  
١٧٧  
١٧٨  
١٧٩  
١٨٠  
١٨١  
١٨٢  
١٨٣  
١٨٤  
١٨٥  
١٨٦  
١٨٧  
١٨٨  
١٨٩  
١٩٠  
١٩١  
١٩٢  
١٩٣  
١٩٤  
١٩٥  
١٩٦  
١٩٧  
١٩٨  
١٩٩  
٢٠٠

وكثير أكون يقول إن عمله يصنع المناظر الطبيعية كخلفية للمشاعر، ويتمس بطابع حسي يتحكم فيه فطنته ومزاجه المائل إلى الهجاء الساخر، ولكنه ينجح إلى الغفوس أحيانا.

وإفادروسوس حيث يقول إن فيه لمسة من السريالية ولكنه لا يستطيع أن يجعلها حل عمل الجدل تماما. ومن الناحية التقنية يشوبه الاحمال ويموزه الاحكام. وبغضبه الكبرى كشاعر هي انه مسل ممتاز.

ويكون بروس يقول إنه ذو حجب وثق للرفاقة الجسدية، مرفح الحس بشار الأرض، يؤمن بأن الفن يستطيع أن يجعلنا نتقبل وضعنا كبشر فاني. وهو يجد في التصاد بين عهد الفن وقداية الانحطاط البشري موضوعا مثيرا، ومفارقة منبهة وإن تكن حسية حل الفهم. إن حواس اللبس واللون والشم والسمع عند أشد حلة من حاسة البصر. وموبته الحقة تكمن في قدرته على أن يسجل ويصنع الغناء للحظات عابرة من الحياة الحسية. إنه ذو حيوية حسية، وحاس، وملكة مرنة، وشجاعة.

وأنجوس روس يصنف بانه جمل بانه معقد منق.

ولينا بل غوفج من شعر دريل: فصبته المسية «يومونا مايول». ويومونا هي ربة أشجار الفاكهة عند الرومان، وقع في حبها كثير من آلهة الريف مثل سيلفانيوس ويكوس، وقرتونيوس. أما أريستيد مايول (١٨٦١ - ١٩٤٤) الذي نعت مثالا ليومونا يصور امرأة عارية من حوض البحر المتوسط فهو مثال فرنسي، عاد إلى المثل العليا للفن الاغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد وذلك كرد فعل ضد نحت رودان الانطباعي المسم بسبولة الأشكال، وتغير الصور الظلية، والمضمون الدراسي، أغلب أحواله وقف على تصوير المرأة العارية، حيث يؤكد العنصر الساكن والعمرى في الشكل الانساني. وقد تحول إلى النحت، بصورة جلدية، في سن الأربعين.

## يومانا مايول

### إلى ليف

ثمة رجل عجوز قد روض حليته بالصليب الميول إلى أن استوت يومونا فاضحة، ففاعة بين خرافة

الزمان والمكان يتضجان عندما تقرر الفكرة بصورتها المثل في الإراة، عندما تتبادل الرغبة والثقة القبلات والروض.

إن حيلانده مرحول بدن حورية البحر واجتذبا قائمة من العالم السفلي، كما أن أنفاس الصبح كالشفرة ترتفع من إتيق لا يجرسه أحد، يومونا تنضج، لا ريب لاهة الأنفاس قليلا

تتفصل الصورة عن الكتلة، لاهة الأنفاس قليلا، وتتسلل ما إذا كان الفن اتمكاسا ذاتيا، ومن الذي صحت إلى جواره، وإلى رجل عجوز

في سمته «رداء خارجي لطفاض يرتدى لوقاية الملابس من الانساخت»، وطفله رأسه القفاش القلر، يشرب، خلال أصابع مرتعشة الآن، حصار عشر سنوات لها، وفرحة بلبس الحاصرتين المتدائنين لفكرها بكل ما يتسم به الشجوخ إزاء الرغبة الجسدية من نقاذ صبر؟

ودريل الناقد هو مؤلف كتاب «مفتاح للشعر الحديث» (١٩٦٢) وهو مجموعة ألغاما بالأرجنتين يتكلم من

المجلس البريطاني، تلقى ضوءا على مفهومه لطيفة الشعر ووظيفته، وعلى شعره الخاص.

وله «خارج نطاق النقد الأدبي» كتاب «ابتسامة في عيد العقل» (عن البيئة الطاولية ١٩٨٠).

وفي أدب الرحلات كتب:

«زقزقة بروسيرو» (يكرجها المقاد «قصيرة بروسيرو» وترجها عبد الله الشقي «صومة بروسيرو»، ويروسيرو إحدى الشخصيات في مسرحية شكسبير «العاصفة» (١٩٤٥). مرشد إلى المناظر الطبيعية لجزيرة كورسييرا (كورفو) وأداب سلوكها.

«تلمات في لينوس بحرية» (١٩٥٣). ورفيق إلى المناظر الطبيعية لجزيرة ريفس.

«ليمونات مر» (١٩٥٧). عن جزيرة قبرص. فاز بجائزة داف كوبر.

«روح المكان: رسائل ومقالات عن الشعر» (تحرير آلان ج. توماس، ١٩٦٩).

«قصص حقل». «الجزر اليونانية».

وفي أدب الرسائل أخرج:

«الفن وانتهاك الحرمات» (١٩٥٩) بالاشتراك مع ألفرد بيرس.

«لورنس دريل وعنري ميلر: مراسلات خاصة» (١٩٦٣) تحرير ج. ويكس.

«دجال نجلة أدبية: مراسلات رتشارد أولمنجتون ولورنس دريل» تحرير إيليس: ماكنتين وهاري ت. مور.

وله مسرحية شعرية عن الشاعرة اليونانية «سلفر» (١٩٥٠). ويلكرا. ت. تولى في كتابة «شعر الأربعينات» (مطبعة جامعة مانشستر، ١٩٨٥) أن

دريل وصفها بأنها «مسرحية ليس من المقدر لها قط أن تشر أو تظل». والواقع أنه أثنى في ١٩٤٧ ونشرت

وانهت في ١٩٥٠ ولكنهما لم تقدم على خشبة المسرح إلا عام ١٩٥٩ في هامبورج وفي ١٩٦١ في مهرجان إنزبر. وشيخ المسرحية يتجسد في التقابل بين أحيان يشفقان الشاعرة سافو: بيتاكوس وهو جندي، وفلون وهو خواص اعزل ليقود ناسكا في جزيرة مهجورة. وترفض سافو بيتاكوس رجل الفعل. وفي لقاء قصير لها بفلون يتولد شعورها بالطبيعة غير القورن للفعول (بل وللكليات) إذا المرضية بيتاكوس حاكما، ولكنه يسقط، وينضم إلى انمي في عزلة.

وقد قدم دريل المسرحية إلى ت. س. إلويت باعتباره أحد مديري دار «غير وغير» للنشر بلندن. فرد عليه إلويت في يوليو ١٩٤٩ برسالة يقول في ثنائيا.

«... ومهما يكن من أمر فإن هذا يعني بي إلى مزيد من النظر في مسرحية «سافو» التي لم أحملها وإنما أعدت معالمتها بين الحين والحين منذ ذلك الوقت (ويجب أن تذكر أن رسالتك لم تكتب إلا من أسبوع مضى: والبريد الجوي عبر المحيطات يبلغ السرعة في هذه الأيام). والأنا فإن ما زلت لا أستطيع أن أرى كيف يمكن إخراجها دون جراحة. وإلى لواتق أن جراحة يقوم بها خرج جيد ستكون نافعة إلى الحد الذي أؤثر منه أن أنشر المسرحية بعدها لا قبلها. ومع ذلك أعتقد أنها عمل طيب. إنها ليست بالغة الجودة إلى الحد الذي تحاول أن تقتنع نفسك به (لأنك أول نظرة من رسالتك كانت موجهة إلى نفسك وليس لي) ولكنها جميلة رغم ذلك. إن مؤلفها مدح بعض الشيء، ويقع أحيانا في خلطة محاولة متنافسة شكسبير في أقواله المتفضية، وقد صيغت بطريقة خريبة، ولكنه، على العموم - غير بالدنيا. وإنه لما يجدد النفس دائما أن تجد شاعرا يفهم أن المعنى الثري يأتي أولا، وأن الشعر لا يملو أن يكون نثرا طويته معرفة بعلم اللغويين. وهكذا فلها حتى إذا لم تخرج، أود أن أنشرها.

لكن هذه ليست سوى البداية. فاولا علينا أن نرى ماذا سيحدث لديوان «عن التظاهر بالصلف». وفي الحالة الراهنة لسوق الشعر (وقد سقط قهره) ويستطيع أن أورد لك بعض أرقام مدعشة) لا ينبغي أن تتوقع شيئا سوى اليأس ومع ذلك فسأحاول أن أفتح مجلس إدارة الدار بأن ينشر مسرحية «سافو» ولكن أتدرك يا عزيزي لاري ما يعنيه ذلك؟ هذا كتاب هائل من ١٧٩ صفحة، أكبر من أي ديوان شعري. واليوم ماذا يكون الحال مع الرواتب التي يحصل عليها الطابعون والقالمون بالتحليل، وهي أكثر مما يحصل عليه المؤلفون، وتبلغ ١٠ شلنات و٦ بنسات على الأقل للنسخة الواحدة، وهي ما يقصر السوق على الأخذ من محبي الشعر - ويبدو أن محبي الشعر ليسوا بالأخفاء. أترى الآن لماذا أقدم بعض الوعود بإخراجها على خشبة المسرح؟ إن قلة من الناس هي التي تشتري الشعر، وقلة أقل تشتري مسرحيات شعرية - إلا إذا كانت قد أحرزت على خشبة المسرح نجاحا محمدا إلى الحد الذي تظن معه أنه يحل بذك أن تلوح في صورة المازن بها. وهناك المال الذي ستخسره بنشر مسرحية «سافو» وفي الوقت ذاته هناك يقع نقاط تفصيلية، إذ أفترض أن لديك نسخة بالكاريون من النص الذي بين يدي..

اقرأ مسرحية «أنطون وكليوباترا» وسط. لقد كان شكسبير محظوظا في عصره، كما كان كل الكتاب المسرحيين المظلمة محظوظين. ونحن لسنا محظوظين. إن علينا أن نصنع مسرحيات لا تستطيع حركات الفعل فيها أن تجد لها معدلات فيزيقية. بيد أنه عندما يصل المرء إلى اللحظة الكبرى (وإذا لم تتمكن من الحصول عليها، فلن تتمكن من صنع دراما) فلا بد أن يكون ثمة واجد أسلبي بسيط (مدير عه، بطيعة الحال، في نظم لا يموت) يستطيع كل إنسان أن يفهمه.

للمخلص، في عجلة ت. س. إلويت

ولدريل، إلى جانب «سافو» مسرحية أخرى عنوانها «فاوست» أيرلندي: مسرحية من تسعة مشاهد (١٩٦٣).

● كذلك حرر دريل الكتب الأثية: - «منظر طبيعي شخصي: منتجات من المعنى» (بالاشتراك مع ر. ليند، ورنارد سينسر ١٩٤٥). - «غير ما كتب هنري ميلر» (١٩٦٠). - «قصائد جديدة» (١٩٦٣). - «وروزوث: قصائد غتارة» (١٩٧٣).

● وفي مجال الترجمة أخرج: - «من الشعراء اليونانيين» (١٩٤٦). - «ملك آسبن وقصائد أخرى»، تأليف جورج سينفس، بالاشتراك مع رنارد سينسر، ن. فالأوريس (١٩٤٨).

● وفي أصب الفكاهة: «الشفة العليا الصلبة»، «روح الجباسة»، «أنترويس كالما»، «غير في أنترويس».

● وكتب للمسار رواية «نور يضاء فوق صريبا».

● أما دريل الروائي فقد أخرج: - «زمار الماشق الأرلش» (١٩٥٣). وتضم انتباعاته من طفولته في الهند.

● «ريخ الرب» (١٩٣٥). - «الكتاب الأسود: نزال» (١٩٣٨) ويعتبر أول رواية ناجحة له وهو (في رأي كاتب هذه السطور) أجمل أعماله الروائية، يفوق حتى «رباعية الاسكتندرية». كان دريل في الرابعة والعشرين حين كتبه، وهو يقع في ثلاثة أقسام، وتتصدره حكمة من التبت:

حيث يوجد التولير  
فحقى ناب الكلب يشع غميا  
والكتاب يشبه، كما لاحظ بعض

النقاد، مسودات قصيدة إليوت  
والأرض الغريب» قبل أن يتناولها بانوند  
بالتشليل والتلهيب، كما يشبه الأعمال  
الباكورة لاستاذ ميلر في باريس، الكتاب  
الأمريكي للغريب تترى ميلر صاحب  
«ربيع أسود» و«مدار السرطان» و  
«مدار الجليد».

يقول بول ويست في كتابه «الرواية  
الحديثة» (الجزء الأول، ١٩٦٧):  
«إن الكتاب الأسود» قصة لورنس  
لوسيفر وهو شاب سافر إلى جزر البحر  
الأدرياتيكي لكي يخلو كاتباً. ويعترف  
على امرأة شهوانية من بربو، ومهارة،  
ورجل يعيش على ما تكسبه النساء  
(جيجولر)، وأخير توهم المرض.  
ونثر الكتاب أقرب إلى المحمول  
والإدعاء، يزخر بالكلمات البديلة ذات  
الأصول اللاتينية.

والمشهد الذي يغر من الراوى إلى  
جزر البحر الأول فندق سكنى في  
ضاحية جنوب لايت بلندن، إن  
عربات الترام تصعد التل ويهبط،  
والجليد يعطل قنارات طويلة. ونحن  
نلتقي بلورنس لوسيفر، والتزل  
السابق الذي كان يشغل حرفته وترك  
يومياته: هربت جريجورى أو الموت  
جريجورى، وعشيقته جراسى،  
وأسرهما. وحسب «الكتاب الأسود»  
ثمة أن يقول منه ت. س. إليوت في  
١٩٣٩: «إن كتاب لورنس دريل»  
الكتاب الأسود هو أول قطعة من إنتاج

كاتب إنجليزى جديد تمتحن أى أمل في  
مستقبل القصة الثائرة. ولئن كان قد  
تأثر بأى كتاب من قبل، لقد مثل  
المؤثرات، وأنتج شيئا مختلفا. إن من  
عكك نوحه الكتاب، في نظرى،  
الطريقة التي تمادى بها ذكريات منه  
فهى: انبجاثات جنوب لندن أو  
الأدرياتيكي، أو الشخصيات المرفقة،  
والأبعد من ذلك عن المؤلف هو حس  
النموذج وتنظيم الحالات النفسية، مما  
ينطبق تدريجيا أثناء القراءة، ويظل باقيا  
في الذهن من بعد. ليس «الكتاب  
الأسود» سجل قصاصات، وإنما هو  
كل منفذ بعناية. وليس في مادته شيء  
من الأدب المستهلك، ولكن أبعد  
الأشياء عن المؤلف هو البناء الذى

صنعه المؤلف منه» (نشرت في  
«نيويوركشاير» (انجهايات جديدة)  
نورفوك، كونكت ١٩٣٩).

— «سيفالو» (أصبح اسمها فيما  
بعد «الثي العظيم» (١٩٥٨)،  
وهذه الرواية، التي تنتقل شخصياتها  
إلى جزيرة كريث، رواية حليقة من  
أناس عذئين ولكنها لا تخلو من أصلاء  
من أسطورة مينوس، وأسلوبيا يتميز  
باللمعان، والثلث، والخيال الذى  
تمرد عليه قراء دريل.

ويصدر دريل الرواية بكلمة يقول  
فيها: «ليست الشخصيات المصورة في  
هذه القصة من نسج الخيال فحسب،  
وإنما ذلك أيضا هو شأن الأحداث  
فيها: وحتى جزيرة كريث يمكنها أن  
تطمأن إلى أنه لم يكن ثمة أى رغبة في  
التشهير بها هي التي دفعتني إلى اختيارها  
مسرعا للأحداث». ويورد شلرة من  
كتاب «جزر البحر الإيحي» للقس  
هنرى فرانشونورز (مأجستير في  
الأداب، زميل الجمعية الجغرافية  
الملكية) مطبعة جامعة أكسفورد  
(١٨٧٥) باعتبارها «مسئولة من  
الإعجاب إلى هذه القصة».

وقد أوسى عنوان هذه الرواية إلى  
كاتب هذه السطور بعنوان آخر  
أقصصة له في مجموعته القصصية  
السلة «عريف الأزهار الحجرية»  
(«اللايرنت العظيم».

ننتقل الآن إلى «رياحية  
الاسكندرية» (١٩٦٢) ومرسحها  
الاسكندرية قبل الحرب المالية الثانية  
بوقت قصير، وتتكون من:  
«جوستين» (١٩٥٧)، «بالتازار»  
(١٩٥٨)، «مهاجرت أوليف»  
(١٩٥٨)، «كليسا» (١٩٦١).  
والشخصيات الأساسية فيها هي:  
الراوى ل. ج. دارل، وعشيقته  
اليونانية ميلاسا، والسفير البريطانى في  
القاهرة ماولت أوليف، وعميل  
المخابرات البريطانية بيرسواردن،  
والقناتة التشكيلية كليسا، وجوستين  
(وهي يهودية) وزوجها القبطى الذى  
نسيم. ويرتبط هؤلاء جميعا بشبكة من

العلاقات السياسية، والحيوانات  
الجنسية، وتكشف كل رواية من  
الروايات الأربع عن وجه مختلف من  
أوجه الحقيقة.

يقول الدكتور حسين فوزى في مقالة  
له عن الرياحية في سبتمبر ١٩٦٥ إن  
دريل «رواى باهر في أسلوبه، شاعر  
في وصفه، وجوى في تصوير  
أشخاصه».

ويقول الدكتور رمسيس عوض.  
رياحية الاسكندرية تنتمى إلى تراث  
الباروك الذى كان سائدا في أوروبا في  
القرن السابع عشر. والباروك أسلوب  
في الانشاء المعمارى ينهض أساسا على  
الأعراق في الزركشة والاسراف في  
التجميل.

ويقول صلاح عبد الصبور: «إن  
الاسكندرية في رواية داريل ليست  
مدينة مصرية، ولكنها مدينة متأخرة،  
هي ليست اسكندرية القرن العشرين،  
ولكنها اسكندرية القرون الوسطى».

ويورد فتحي الأيبارى قول دريل:  
«إن الاسكندرية هي معصرة الحب  
الكبرى».

والرجال الذين خرجوا منها كانوا  
رجالا مرضى أو ناسكا ومهادا. أى أنهم  
الذين خرجوا جرحا عميقا في كيانهم  
النفسى».

أما الشاعر البريطانى المعاصر  
هيلارى كورك فيقول: «شخصيات  
الرياحية فيها المصرى والإنجليزى  
والفرنسى واليونان والإيطالى وغير ذلك  
من الجنسيات الأجنبية من سكان  
الاسكندرية، تلك المدينة المضيقاة التي  
أحرم بها دريل قوصها وصف المحب  
المعجب».

والحدث الواحد في الرياحية ينظر  
إليه من عدة زوايا، وهي تقنية سبق  
إلها الشاعر الفيتورى روبرت براونج  
في قصيدته الطويلة، من وحتى عصر  
النهضة في إيطاليا، «الاحتام»  
والكتاب»، كما يلاحظ الناقد  
الانجليزى و. و. رويسون في كتابه  
«استهلال لأدب الانجليزى»  
(١٩٨٦).

ويطيب لي هنا أن انتقل إلى العربية ما يقوله عن الرابطة اثنان من النقاد الانجليز: الأول هو ولترآن في كتابه المروث والحلم (كتاب بليكان، ١٩٦٥ ص ٣٠٥ - ٣٠٨)، والثاني هو سطن رول، للحاضر في كلية كبل بجامعة أكسفورد، في مقاله المسلة «أوجه الرواية ١٩٣٠ - ١٩٦٠» من كتاب «القرن العشرون» - تحرير برنارد برجونزي (سلسلة كتب سفير، ١٩٧٠، ص ٢٦٦ - ٢٧٠).

يقول ولترآن: قبل أن ينال لورنس دريل شهرة عالمية باعتباره مؤلف «رابطة الاسكتندرية» كان معروفا باعتباره شاعرا. ومن بعض النواحي تلوح الرابطة عملا فريدا إذ نجح من روايته انجليز في عقد الخمسينات. إنها رواية تمجيحية ذات صلات بكل من جويس ويروست. ومع ذلك فإن التشويق التجريبي والتقى لها يمكن بسهولة أن يبالغ فيه، وليس من المفيد أن تعتمد على حديث «دريل عن الفصل الختامي، والاشكال القائمة على فرض التسمية. إن ثلاثة جوانب للمكان وجانب واحد للزمان تشكل وصفة التصل». والحق أن العمل بأكمله حافل بالأوصاف - بل الوصفات - لنوع الرواية التي غداها الرابطة بل أن موضوعها - من إحدى وجهات النظر - هو، على وجه الدقة، كتابة رواية. وهناك ما لا يقل عن ثلاثة روايتين بين شخصوها: درالي، رايي أقسام «الكان»، وبيرسواردن الذي تلوح آراؤه في الفن مطابقة لآراء دريل ذاته، وأرنولد مطي وهو كاتب مات قبل أن تبدأ أحداث الرواية، والرواية التي كتبها هن جريستين كثيرا ما يذكرها درلي ويسوق منها مقتطفات.

وايضا وصف للرابطة ربما كان ذلك الذي يرد في بعض أقوال بيرسواردن الكثيرة من الحياة والفن. نحن نعيش حيوات قائمة على تلقفات حشارة. ونظرتنا إلى الواقع

مشروطة بوضعنا في المكان والزمان. وليست مشروطة بشخصياتنا كما نجح أن تظن. وعلى هذا فإن كل تفسير يقوم على وضع فريد. حسبك خطوتين إلى الغرب وسوف تفسر الصورة بأكملها.

وهكذا فإن الجزء الثاني من الرواية «بالتزار» يشبه بشرح للجزء الأول «جوستين» على ضوء معلومات جديدة ومبررة عن الشخصيات والأحداث التي سبق ورودها هناك وهي معلومات تلقاها درالي من الطبيب بالتزار. إن هذه الثقلة في وجهة النظر تكشف عن الشخصيات في نموذج جديد. أما الجزء الثالث من هذا «التصل» فرواية طبيعية التزعة مباشرة لا يظهر فيها درالي إلا باعتباره شخصية ثانوية، ولكنها تلقى مزيدا من الضوء على شخصيات العمل وترتبطها على شكل نموذج جديد، وهو ما يحققه الجزء الرابع «كلها» حيث يسططع درالي مرة أخرى بلور الرواية.

وهناك مثل بسيط يوضح الطريقة التي يعمل بها دريل هنا: انتصار بيرسواردن. ففي رواية «بالتزار» يكون هذا الانتصار أشبه بالفخر. وفي رواية «ماونت أوليف» يلوح انتصاره حلا للصراع الذي لا يطلق بين الورد الشخصي الذي يمكنه لنسيم - زوج جوستين والمليونير البعطي الذي يكشف فجأة أنه يقود مؤامرة ضد التفرد البريطاني في الشرق الأدنى - من ناحية، وواجبه كموظف في وزارة الخارجية البريطانية من ناحية أخرى، ثم يتضح في رواية «كلها» أن هذا الانتصار كان نتيجة لزنائه بالمحرم، أو حلالاته بأخته العمياء ليذا التي وقعت الآن في حب ماونت أوليف.

وعلى ذلك يمكن النظر إلى أجزاء الرابطة على أنها سلسلة صور جزئية لا تتجمع على شكل لوحة واحدة إلا عندما تصورها جميعا في عقولنا أن واحد. وهي على هذا النحو لا تختلف جليا عن روايات الروائي البريطاني للحاضر جويس كاري، وهي روايات تتلخص عليها مقولة بيرسواردن: نحن

نعيش حيوات قائمة على تلقفات حشارة»، ولكي نرى الحديث فيها ككل علينا أن نخفف بها في أذهاننا في وقت متزامن. كذلك لنا بعينين عن سلسلة روايات ت. ب. سنو للسا «غرياه وأخوة» حيث توجد، إذا جاز القول، أحداث متراممة تشق طريقها في مختلف أجزاء السلسلة.

ومع ذلك فإن ثمة اختلافا أساسيا بين هذه الأعمال وعمل دريل. وهو يكمن فيها على: إن كاري وسنويشيران إلى الحياة خارج رواياتهم، إلى الحياة الحقيقية، على حين أن الحياة بالنسبة لدريل، لا توجد إلا من أجل تمثيلها في فن، ولا تكسب دلالة إلا مع اكتمال هذا التحول. وموضوع الرابطة الظاهري هو الحب: أما موضوعها الحقيقي فهو الفن، بل ونظرية بعينها في الفن هي نظرية الرمزيين. وهنا نجد التشبه الحقيقي بين دريل وجويس ويروست.

والثمن الذي يدفعه دريل، بطموحه، هو أن يتعرض للمقارنة بجهين المصنفين عند مناقشة عمله. ومن سوء الحظ أنه لا يفرج من هذه المقارنة فائزا. ثمة في ربايته حبوب ثانوية كثيرا ما يشعر المرء بأها نتيجة المعجزة في الكتابة، ونقص المراجعة، وانزلاق إلى رومانسية سهلة زاهية الألوان، وانجذاب إلى الأنماط الضمنية. ولكن نقطة الضعف الأساسية فيه وثيقة الصلة بمصير قوته الرئيس، تعني انبعاثه نحو الاسكتندرية وعصبية للمدينة. فهو انبعاث فائق: إننا نجد أنفسنا وجهها لوجه مع اللغو الحى لمكان بعينه. وينبع الشخصيات مغرسة حتى النخاع في جو هذه المدينة الخرافية التي تصورها في وعائها عدة اجناس وأقناب، مع كل ما يرتبط بذلك من جمال، وقدم، واضمحلال، وشذو.

وبن شأن هذا إن نجد من قدرة الكاتب على اختيار شخصياته. فهي لا تملك إلا صفاتها الاسكتندرية. إنها تسكن أرض عبقري (علما خياليا)، وكلما زادها المرء ازداد شعورا بإنها وإعية



الصلة بالحياة كما نعرفها في بي مكان آخر، بنفس النظر عن الجغرافيا أو الدين أو العرق. أن درالي، وأوى أجزاء «الكتاب» من السباعية، والروائي الانجليزى وسدوس الانجليزية الشاب، له علاقات غرامية — في نفس الوقت — مجلسا وجوستين، يلوح أحيانا انه يعيش على ما تكتسبه الأولى من ممارسة البغاء وما تصدق عليه به الثانية. ولا يبدو هذا غريبا له ولا لأى من الشخصيات الأخرى. إننا هنا في عالم بعيد عن الأخلاقيات. ولا يتضمن حكمتنا هذا أى نزعة تطهيرية (بيوريتانية) : وإنما يعنى فقط أنه لا يوجد مكان في الرواية الجزء كبير من اهتمامنا بالرجال والنساء والأدب المكتوب عنهم، وهو أب يتم إلى حد كبير بمشاكل السلوك، والاختيارات الأخلاقية، والقدرة على التمييز بين الخير والشر.

وصف أحد القناد دريل بأنه يتعامل مع «الطوء» أو جميع القوى التي تؤثر في الإنسان وتجعل ما هو عليه. وهذا قريب مما دعاه فرويد «الطوء» أو اللاشعور. ولو أننا فسرنا رواية الاسكندرية على ضوء هذا المفهوم لكان حتما أن نقارنها بروايتي د. ه. لورنس المسميتين «فوس قزح» و «نساء عاشقات». ومرة أخرى نجد المقارنة في غير صالح دريل. إن نساء هذا الأخير — إذا قورن بأورسولا وجسدن برانجونين بطلات لورنس — مخلوقات شاحبة سحوبا بالغا. فجوستين التي نراها أحيانا على هيئة «أفرويت بدائية صارمة لا عقل لها»، وأحيانا أخرى على هيئة كليوباترا، وأحيانا ثالثه على هيئة سالومي «صديقة الرجل الذي جلبت رأسه على طبق» (يوحنا المعمدان) إنما هي تصور رومانتيكي خالص للمرأة : فنحن معها نحيا في جو الاستمحلال الأخلاقي والمعنوي لفترة «نهاية القرن» و«بلاط النقاد البريطان فرانك كيرمود، مصيبا، أن رواية «جوستين» أشبه برواية «ضد الطبيعة» للروائي الفرنسي وسماز، من كتاب نهاية القرن للمضى. فهي تتسم بنفس جو النور ستائيا، والشلسو،

وتغفل بالنساء المهلكات، وشخصية كليا لا تغل عن جوستين سحوبا.

إن شخصيات دريل، في الأهم الأغلب، لا توجد إلا على السطح فقط. فهي تتألف من افتقار إلى العمق نابع من افتقار إلى أى جلدور يمكن التحقق منها. إن بيرسواردن — الذي يمثل المركز الذهني للرواية — ليس إلا صانع لإجراءات من النوع الذي نجده في روايات أولدن هكسل الباكرا، وهو عديم الوجود الفيزيقي. وطفولته للمزلة التي تضلها مع أخته ليزا في عزلة لا تبرز زناه بالمحامد تثيرا مقننا فهي تنتمى إلى عالم التسليف الرومانتيكي وأكثر أجزاء الرواية صلابة هي تلك التي تصف حياة أسرة نسيم في الصحراء، خاصة ناروز شقيقة الأصغر. فنا روز شخصية مرسومة ببراعة، ودريل في تصويره له — خاصة في لحظات موته — يبلغ أهل أهل نقطة في كتابته. إن ناروز، الفلاح الذي يعمل سوطا من جلد فرس النهر، شخصية لافتة للنظر ذات قوة بدائية.

وليس من السير ان نفس رواج الرواية، فهي مليئة بالألوان الراقية، وأحداثها تجري في أرض عبق من علق الخيال حيث كمل الحيرات الحسية ممكنة، وفيها أشياء كثيرة راقية : اتبعات جوا الاسكندرية، وصف الحياة على مزرعة ناروز، مشاهد صيد البط. ويبدو دريل براءة كبرى في إبقاء هذا الخليط في حالة خلبان، متوسلا إلى ذلك ببراعة حياله.

ويقول ستن وول : كانت رواية الاسكندرية من أكثر غناج الرواية الانجليزية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية نجاحا لافتا للنظر. وكان دريل معروفا قبلها على إنه شاعر وكاتب دراسات طوبوغرافية من البحر المتوسط. كذلك كان قد سبق له أن نشر أربع روايات ظهرت إحداهما — وهي رواية «الكتاب الأسود» — في باريس ولم تكن متاحة للقارئ الانجليزي لما تشتمل عليه من جرأة

ورابحة. لم يش دريل في إنجلترا قط أى فترة طويلة، وقد كان الاهتمام الذي حظيت به الرواية خارج إنجلترا وداخلها على السواء راجعا إلى محررها من النزعة الإيمانية الأنجلو — سكونية المبالة إلى الانحصار، وسخرية الكاتب في حنة مواضع من ألوان الكف والتزمت الأخلاقي لدى بقى جلته. كذلك لأى الطابع التجريبي للرواية من نقاد القارة الأوربية ترحيبا يفرق ذلك الذي لقيه من القاد الانجليزي داخل بريطانيا : أهم لا يميلون إلى الترحيب بالابتكارات الشكلية الراديكالية، ولا يتعاملون كثيرا معها. لقد نظروا إلى دريل على أنه جزء من موروث الكتاب الانجليزي الذين اقتلعت جلودهم، وبغذا سحر البحر المتوسط إلى عقولهم وقلوبهم، ومن ثم نال المديح باعتباره روثا ليبرون أو قلده فيه قادموه باعتباره يسير في حلقى الكتاب البريطاني نورمان دوجلاس، وهو فوجج آخر للاجذاب إلى أجواء غير انجليزية.

ونثر الرواية بيسثير أكبر قدر ممكن من الأحاسيس، وتغزو كتابتها الخيال بتأثير يكاد يكون فيزيائيا. إن المديح الذي يتجه دريل في الوصف قد يرتد، في النهاية، إلى تشارلز دكنز، ولكن طريقتي في الكتابة توحى بأنه يعمل دون كوابح : وأسلوبها ملء بالعصارة، كثيف، ولكنه فعال في مواضع كثيرة. فعندما يموت رجل في المستشفى نجد الرواي يصف كيف أن «أحلى بده جامت تمدو على الحلفاء مثل غار ملعور كي تمسك يدي». والحلفة الراقية في رواية «بالنزار» تقدم «واقصين يتأرجحون مثل غسيل مبلول في رياح شديدة، وآلات الساكسفون تمول مثل غناظير حديثة الولادة». ويبلغ نثره فدوته في مشاهد معينة : صيد البط قرب نهاية «جوستين» وكسوب نسيم ونساروز في قلب الصحراء «السباحة تحت الماء في رواية «كليا». وهذا التوتر الحسي يقع في بيئة غريبة، يمكن أن يكون تأثيرها في المزاج الانجليزي قويا.

والمتشدد الأكبر من حسيبة نثر دريل هو مدينة الاسكندرية ذاتها . فهو يرتد إليها منجذبا إلى أوجها المتعددة المتغيرة كما كانت في أواخر الثلاثينات وأثناء الحرب العالمية الثانية . إن الاسكندرية عنده مدينة مفتوحة ، أساسا ، حيث كل تنوعات الحياة المدنية والجنسية والفكرية ليست أمرا مسموحا به فحسب ، وإنما تكاد فرضا لازما . إنها مدينة تنسم به « عياه الجسد والحسي » حب المال والصوفية ، حيث تتعايش أجناس مختلفة . ويكرر دريل أن الحلق أو الشخصية من خلق المكان ، وعمل هذا يلدوان قضية مفتوحة . والحق أن الرواية تنطلق من فرضي مؤداه أن الحلق ليس بالأمر الثابت ولا هو بالشيء يمكن التنبؤ به . والاسكندرية مكان تتحد فيه رفعة الإمكانات البشرية طامها عاريا لا يعرف الرحمة .

ولمة حاملان آخران يشجعان دريل على نبد فكرة الأنا الثابتة : فهناك ، من ناحية ، الحقيقة المثلثة في أن « الموضوع الرئيسي » للرباعية هو « فصيح الحب المصري » . وهناك من ناحية أخرى « قيام « شكل الرواية » على فرضية النسبية . وتتصدر رواية «جوستين» هذه العبارة من خطابات فرويد : « إلى أبعاد نفسي على فكرة النظر إلى كل فعل جنسي على أنه عملية يندرج فيها أربعة أشخاص في المواقف الجنسية . إن دارلي — الكاتب والمدرس وراوي روايته «جوستين» و «مليا» — يقع في حب جوستين ، ومليسيا ، وكلها . وماونت أوليف يجب أن البداية أم نسيم ثم يجب لها بعد أحت بيرسواردن . وبيرسواردن تحبه جوستين ، وعصب مليسا وشقيقته ليزا ، وعلم جرا ، وقول بيرسواردن : « إن كل شيء يصلق على كل إنسان » يلوح لنا استنتاجا معقولا . إنه حق لأن النفس « في مثل افكار قوس قزح إلى قوام » ولا تغدو النفس أمر متسقا إلا عندما تصبح موضوعا للحب : أصلق الأنا الاهتمام . ولكن الاهتمام خاضع بلوريه لقوانين النسبية . والبناء الفعل للرباعية محاولة لوضع

النظرية النسبية موضع التطبيق . ففي رواية «جوستين» يلود دارلي يإحدى الجزر اليونانية متذكرا خبراته في الاسكندرية ، وخاصة قصة حبه لجوستين ، زوجة الثرى القبطي نسيم ، وهو ينظر إلى سلوك نسيم أنه راجع ، إلى حد كبير ، إلى خبرته على جوستين . ورغم أن دارلي على علم بسمها التي تنوشها الفتيات فإنه على العموم ، لا يشك في صدق حبها له . ولكنه يتلقى فيها بعد من صديقه بالنازور تعليقا على رواية «جوستين» يشكل أساس الجزء المسمى باسم بالنازور . فمن تلقى هنا بتضيرات كثيرة جلييلة لما سجله دارلي ، ويضيف كثيرا من المعلومات التي لم يكن دارلي على علم بها . هكذا يتضح ، مثلا ، أن جوستين كانت في الحقيقة تستخدم علاقاتها الغرامية يدارلي ستارا تخفي به عن يحيى زوجها نسيم مطاردتها لبيرسواردن . وفي رواية «ماونت أوليف» — وهي تروى بضمير الغائب المألوف — تدرك أن سلوك نسيم الغريب كان راجعا في الحقيقة إلى مرحلة الحرجة التي بلغها في مساهمة السياسية ، وكانت جوستين ضالعة معه فيها ، وفي هذه الروايات الثلاث نجد أن الزمن ، نظريا ، يتوقف : فالصلة بين الصور المختلفة التي تقدمها الخا هي صلة مكانية . أما رواية «كليا» — رابع هذه الروايات — فتوحى بأن هذا «المحصل اللفظي» يمكن أن يمتد إلى ما لا نهاية .

والأثر الذي يولده هذا التنظيم هو تقديم شكل جليد من الإشارة والسرقة . فالانتيقاق التشريحي للشخصيات الأساسية ، كما يكشفها شهود ختلفون ، يشجع فكرة مؤداها أن تراكم الأدلة من شأنه أن يفتح لنا معرفة « حقيقة » كنه جوستين أو نسيم أو بيرسواردن . إن بيرسواردن يظهر في البداية على أنه هامش معارف دارلي ، وقد ترك له شيئا من المال على نحو لا تفسير له . ولكن بيرسواردن يكسب تدريجيا منزلته أكبر ، وأقرب إلى مركز الرواية ، ومع وصولنا إلى رواية «كليا» نتعرف على الدوافع الحقيقية لانتحاره .

وهذا الميل في الرباعية يتعارض مع ما كان أي تطبيق صارم لنظرية النسبية خليقا أن يتضمنه : فالشخصيات تنكسب في النهاية معالم واضحة ، يمكن التعرف عليها ، مما يتناقض مع ادعاء دريل أن الشخصية وهم بلا قوام . أضف إلى ذلك أن كون رواية «ماونت أوليف» مروية على نحو موضوعي على لسان الراوي الذي يملك من المعلومات ما لا يملكه غيره يعني ضمنا أن وصف الأحداث ، كما يرد فيها ، له من المصداقية أكثر مما لأقوال الشخصيات المنخرطة في الحدث .

ورباعية الاسكندرية ، باعتبارها تجربة روائية ، ربما كانت تقتصر إلى الصرامة الذهنية التي لمجدها ، مثلا ، في بعض نماذج «الرواية الجليدية» في فرنسا (روب جريه ، ناثال ساروت . إلخ . .) ولكن شكلها وعاء صالح لأستواء موهبة دريل وإهتماماته . إن ممكن قوته هو الحكاية المستقلة ، إلى حد ما ، عما يخطط بها من حكايات ، ورمزها يميل به إلى التقلبات العنيفة في النشأة ، ويناء الرباعية يسمح لكتابه بأن تغدو شذرية دون تشعب ، وتسمح بتجاوز الحدة الغنائية والمحادثة التي تشمل على أقوال مأثورة تعلق الذاكرة والمزحل المجاوز لقواعد اللياقة . والقلق الذي يلف الرباعية في أطوارها ، من حيث هي تصميم شكل ، أساس حياتها القصصية . فهناك أنماط ملهوبة ورمزية تلتقي في المصداقية بين سكوي — وهو تمجود قديم مضحك ولكنه مرسوم بطريقة حية بل ومؤثرة ، أخذ من الاسكندرية موطنا له — وكلها الرسامة التي لا تتمكن من إجابة الرسم حتى تتدهر يدها فتضع مكانها يدا صناعية . ومرونة التصميم العام تسمح للكاتب بتقديم صور تعاطفية ساخرة للحياة في السلك الدبلوماسي ، كما تصور الحياة البشعة لسفير بريطاني في القاهرة يمجذ نفسه في بيت اللذاعة بطلاته من الأطفال . ويميل دريل إلى تصوير هذه المواقف لأن — كما يقول القاص والروائي البريطاني ف . س . برتشت — حكاية راوية وروائي في آن واحد .

والرومانشة (قصص الحب والمغامرة)، والدسائس، والإيعادات الأسطورية، والمملكات الداعرة كلها عناصر تعاد الطهور في رواية دريل التالية «جينلاك» (١٩٦٨). والفكرة الأساسية فيها هي بحث طبيعة الثقافة وإمكانات التحرر الشخصي داخل إطار الثقافة وخارجها، وهي فكرة وثيقة الاتصال بالحيلة في شتى مواضيع الرواية. إن دريل يعبر هنا جو الاسكتندية، ذا الإيعادات الغرامية بدرجة عالية، إلى أجزاء مختلفة من أوروبا. وتقتصر الرواية إلى طائفة الرياضة ولكن الحدث فيها عتاز بتكامل أكبر.

هكذا تنتقل من «رياضة الاسكتندية» إلى ثنائية «عمود أفرويت» المكونة من جزئين هما: «جينلاك» و «هيهت أو قط» (١٩٧٠). وبعد الثنائية تأتي «خاسية أفنيون» و «ألفينيون» — كما كتب رتشارد هويلز في صحيفة «ذا تايمز» — هي عملة البايوات القدية، حاصمة جنوب فرنسا قديما، قلب إقليم برونس الأسطوري، حيث ثمة جسر عظم، وقصود لم يعد لها داع، رعى للسخر، وميناء نهري يطل على بحر الزون الأخضر اللون، وقديرات فرسان الداوية (فرسان المهكل)، والمبادات الغنوصية، والاضطهادات الغريبة.

وتتكون الخاسية من:  
— «مسير أو أمير الظلام» (١٩٧٤)  
— «لشيا أو اللفن سخا» (١٩٧٨)  
— «كونستانس أو عارسات في مزلة» (١٩٨٢)  
— «سباستان أو أهواء سيطرة» (١٩٨٣)

— «كويكس أو حكاية السفاح» (١٩٨٥) وتتبعها كلمة لو رذورث يقول فيها إن حل كل شاعر إن يخلق بنفسه اللوق الذي يحكم عليه به.  
وفي الخاسية يتحدث دريل، في بعض المواضيع، عن القسامة والاسكتندية من خلال الرجوع بالذاكرة إلى الوراء.

## تأليف لورنس دريل في العربية

ترجمات:  
— «جوستين»، «بالتازار» ترجمة سلسي الحفراء الجيسوسي، دار الطليعة، بيروت، أبريل ١٩٦١.  
— «جوستين»، ترجمة فخرى ليب، دار المعارف ١٩٦٩.  
— «النسر البيضاء» ترجمة محمد حازم سليم، روايات عالية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ٢٠ أبريل ١٩٦٨.  
— «المصرية العامة للتأليف والنشر، ٢٠ أبريل ١٩٦٨.  
كتابت من دريل (موضوعة وترجمة):  
— «جس عمود المقاد» لورنس دوريل ورياضة الاسكتندية، «هيهت ٣»، دار المعارف ١٩٨٥.  
— «جس عمود المقاد ثلاثية الجزر اليونانية»، «هيهت ٤»، دار المعارف ١٩٨٥.  
— «صلاح عبد الصبور والاسكتندية» (١٩٧٥)، الكاتب، أبريل ١٩٧٥ (أعيد نشرها في كتابه «كتاب في وجه الروح، الوطن العربي للنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٠).  
— «حسن فوزي ورياضة الاسكتندية»، كتب الجميع، سبتمبر ١٩٦٠.  
— أحمد جهاد الدين، «رياضة الاسكتندية» في «أفكار معاصرة»، كتاب الهلال أبريل ١٩٧٠.  
— د. رمسيس حوض «لورنس دريل» في «دراسات مجملية في الرواية الانجليزية المعاصرة»، دار المعارف.  
— د. رمسيس حوض «دريل ورياضة الاسكتندية، الفكر المعاصر أغسطس ١٩٦٥.  
— د. تيل رابن «لورنس دريل» في «ألبام القرن العشرين (٧)، للمكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.  
— د. حلي شلق، «لورنس دريل يتحدث من نفسه وفتح»، نادي القصة، نوفمبر ١٩٧٠ (أعيد طبعها

في كتابه «عندما يتحدث الأدياء»، سلسلة القراء، ١٩٧٧. دار المعارف).  
— د. حلي شلق، النوحة (قطر)، سبتمبر ١٩٨٣.  
— د. صلاح قطب «مصر في الشعر البريطاني الحديث»، القاهرة، ٤ فبراير ١٩٨٦.  
— د. ماهر شفيق فريد، «روح الاسكتندية بين فوستر ودريل»، الهلال، أغسطس ١٩٩٠.  
— سامية سعيد، «رياضة دريل ليست عمله الوحيد» عن الاسكتندية، «أخبار» ١٤ نوفمبر ١٩٩٠ (حديث مع د. ماهر شفيق فريد).  
— محمود مسعود، «لورانس دوريل»، في «دمع الشوايخ في أبراجهم»، كتاب الهلال، ديسمبر ١٩٨١.  
— هيلاري كوك، «رواية حية»، «أصوات» (لندن) ١، ١٩٦١.  
— محمد عبد الله الشافعي «لورانس دريل يتحدث إلى «الكاتب»، الكاتب مايو ١٩٧٨.  
— محمد عبد الله الشافعي «لورانس دريل والعودة لصر»، الهلال، نوفمبر ١٩٨١.  
— رجاء النفاش، «عائمة ظلة لأديب عالمي»، النوحة (قطر) سبتمبر ١٩٨٢.  
— قصي الأبياري، «الاسكتندية مصصرة الحب الكبرى»، عالم القصة، أغسطس وسبتمبر ١٩٧٩.  
— عبد النعم سليم، «لورانس داريل»، الجديد، أول يوليو ١٩٧٥.  
— د. يوسف إدريس، «فصول للحلج الثاني، الممد الثاني، مارس ١٩٨٢.  
— جريدة «الجزيرة» (المملكة العربية السعودية) ٢٠ سبتمبر ١٩٨١.  
— «ألفينيون: لورانس داريل: ٩ ديسمبر ١٩٩٠»



# العوامل البنائية والثقافية

## المؤثرة

### على المشاركة السياسية

#### في الريف المصري

عرض: قطب عبد العزيز بسيوني

به الأمد وقد يقصر . وفي لحظات المد الطويل والقصر تتطاوَل الأعناق تستشرف الخلاص في أمل جديد . هذا تشخيص لامتنا ومجتمعنا بين ما وصل إليه حال الإنسان المصري من وحدة وضباب جعلته عاجزاً عن القفز فوق عواصف الرحلة وما خلفته من جراح . وتلك ما طرحته رسالة الباحث / محي شحاته سليمان بكلية الآداب جامعة عين شمس ونال عنها درجة الماجستير بتقدير ممتاز . حيث قدمت الرسالة رؤية بانورامية عامة عن المشاركة السياسية في الريف المصري بعد قيام الباحث بتحليل للأنية

عندما يتعرض البناء الاجتماعي والثقافي لحلل في مرحلة زمنية ما لا ي أمة من أمم الأرض فإن هناك زلزلاً يصف بكيناتها ويتوعداً أهلها بالدمار والحرقاب . فتصنع بعيداً عن مسار حركة التاريخ . وتتخبط في ظلمات البيئة لا تعرف أين موقعها بين الأمم ؟ وأين فاعليتها في الزمن ؟ ويظل هذا التيه والضباب يترصص بها الدوائر حتى تستجمع قوتها وتملك إرادتها في غفلة من الزمن تتولد من جديد . وفي لحظة الميلاد والبعث تتوزر أعضاؤها وتتفاعل عناصرها حتى تنفض شرايينها بالدماء وهنا يتعرض لد وجزر قد يطول

الاجتماعية والثقافية في مرحلة ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ إلى مشارف مرحلة حكم الرئيس حسني مبارك مركزاً جهود التحليل على قترت السبعينيات التي شهدت قمة التغير الثقافي والاجتماعي . لقد تتبع الباحث في هذه الرسالة دور الوعي السياسي والثقافي برصد فواصل كل مرحلة وصدا يتم عن قدرة في مجال البحث الاجتماعي موضحاً أسباب هذا التطور والنمو والعوامل التي ساعدت على إظهاره . وإن كانت الدراسة تتسم بالجرأة في الرأي والصرافة في التعبير فإن هدفها كشف التغيرات الواقعية في الريف المصري وما أصابه من حبة السبعينيات من ضمور وانكماش تحولت القرية بسببه إلى وحدة مستهلكة تنظر ما تفيض عليها به المدينة من عطاء . وتبع الانحيار السياسي انحيار ثقافي تداعت فيه القيم الاجتماعية وحلت محلها قيم سلبية ضياع فيها الوعي وأجهضت القيم النبيلة وصار الحرص على المادة مطلباً تتطلع إليه الطبقات التي قهرها الحرمان . لقد نما الطموح والوعي نحو المال على حساب الوعي الثقافي والفكري فكانت النتيجة تحملاً وضياح لكل القيم الانسانية .

كان موضوع المشاركة السياسية في الريف المصري من بين الموضوعات والفضايا المطروحة للبحث والدراسة ولم تحظ باهتمام الباحثين في المجال الاجتماعي والسياسي خصوصاً وأن له علاقة قوية بالبناء الثقافي والوعي الفكري . ومن ثم كان هذا الموضوع محور اهتمام الباحث باعتبار أن المشاركة السياسية في المجتمع الريفي المصري تتعازل مع الواقع الاجتماعي جدلاً خلافاً ينمو ويتطور عبر تراكب الزمن واتساع الوعي . فندرس المشاركة السياسية لا يمكن أن يتجاهل طبيعة البناء السياسي وعلاقة الجامعة السياسية وما تتمتع من قوة سياسية واقتصادية بالمجاعات الطبقية والأطر الثقافية العامة . كما أن التحليل البنائي السياسي في الريف يمين على فهم وإع وواضح للعلاقة بين المجتمعات الريفية والبناء الاجتماعي ككل . فضلاً عن أنه يمين على تحليل جوهر العلاقة تحليلًا



يكشف الروابط القومية العامة .

ومن هنا فإن هذه الدراسة تأخذ على عاتقها مهمة البحث عن العوامل البنائية والثقافية المؤثرة على المشاركة السياسية في الريف المصري كيف تنمو ؟ كيف تتطور ؟ كيف تجاهبه حركة التاريخ ؟

## ● تحديد المفاهيم والمصطلحات :

سعت الدراسة في البداية إلى تحديد المفاهيم والمصطلحات التي تحدد الإطار النظري لكل مصطلح حتى يتسنى للمفسر في تعميق رؤية هذه المصطلحات أثناء تطبيقها على واقع الريف المصري . أولاً المشاركة السياسية : أحصل مفهوم المشاركة السياسية مكانة بارزة في الدراسات التي تناولت الأنية السياسية للمجتمعات الإنسانية سواء على المستوى المحلي أو العالمي . فهو يشير عند علماء الغرب إلى الأنشطة الخاصة بالمواطنين العاديين والقاعدة السياسية على السواء في مجال العمل السياسي . كما أنه يشير إلى الأنشطة السياسية المترجمة كالتصويت الانتخابي والمشاركة في الحملات الانتخابية والتعبير عن الرأي الجماهي . في ضوء المفاهيم

السياسية المحلية . وهذا المفهوم لا يقتصر على المشاركة في التصويت الانتخابي فقط . فالمشاركة السياسية متسمة للمشاركة في التعبير عن الرأي في إطار الشريعة والقانون في قترات الانتخابات وغيرها بقصد التأثير على صنع القرار السياسي الخاص بالمجتمع بعيداً عن نطاق العنف المذل . ويتفق مع هذا رأي الدكتور كمال المنولي حيث ذهب إلى أن المشاركة السياسية هي حرص الفرد على أن يكون له دور إيجابي في الحياة السياسية من خلال المزاولة الأدائية لحق التصويت أو الترشيح للهيئات المنتخبة أو مناقشة القضايا السياسية مع الآخرين أو الانضمام إلى المنظمات الوسيطة .

وباستقراء الآراء التي وردت حول المشاركة السياسية نجد أنها تتفق فيما بينها على أن المشاركة السياسية تعني أنشطة يقوم بها المواطنون في المجتمع للمشاركة في صناعة القرارات المجتمعية التي تخص هذا المجتمع سواء بشكل مباشر أو غير مباشر . في إطار الشريعة والقانون .

٢ - الثقافة : عرّفت الثقافة بأنها كل القيم المادية والروحية — ووسائل خلقها واستخدامها ونقلها — التي يتخلقها المجتمع من خلال حركة التاريخ والثقافة المادية في التعريف السابق تشير إلى وسائل الإنتاج المادي والاجتماعي والإنتاج المادي في الحياة الاجتماعية أما الثقافة الروحية فهي المنجزات التي تتم في مجال العلم والفن والأدب والفلسفة والأخلاق والتربية . كما يشير التعريف إلى أن الثقافة ظاهرة تاريخية يتحدد تطورها بتتابع النظم الاقتصادية الاجتماعية كما أنها ظاهرة طبقية أ فيتحدد طابعها في ضوء البناء الطبقي للمجتمع .

والتعرف على العوامل البنائية والثقافية المؤثرة على المشاركة السياسية في الريف المصري حدد الباحث تساؤلاتها على النحو التالي :

- ١- إلى أي مدى تؤثر ملكية وسائل الانتاج على المشاركة السياسية ؟
- ٢- إلى أي حد يعتبر التعليم والثقافة

عاملاً مؤثراً على المشاركة السياسية في الريف؟

### المشاركة السياسية في الريف:

ارتبطت المشاركة السياسية في المجتمع المصري ارتباطاً جديداً بالملكية الزراعية. وفي نفس الوقت فإن الملكية قد ارتبطت بفضية السلطة والنظام السياسي القائم في مصر وعده بخصها جمال حمدان بقوله «ما كان أسير على من يتحكمون في الله باسم المجموع ومن ثم يملكون القوة المسبقة أن يتحكمون في الأرض أيضاً بالاحتلاك والاحتكار» ويوضح تأثير توزيع الملكية على النظام السياسي بقوله «كان بناء النظام يتلخص في الأوتوقراطية بنهرها الطبقي وطغيانها السياسي تقوم على سائقين من «اللانوقراطية» «الثقلية» والبنوقراطية الرأسمالية البازغة»

ولم تكن المشاركة السياسية لطيفة كبار الملاك مشاركة حقيقية بل كانت نوعاً من الممارسة السياسية تمت في إطار المناصب السياسية والإدارية تحت سطوة الحاكم. إذاً إن مصير هذه الطبقة كان مرتبطاً بالولاة والطاعة للحاكم. ورغم ذلك فإن القطاع للمصري من هذه الطبقة وخاصة الذين تلقوا تدريباً من الثقافة الأوروبية قد طفقوا فرعاً باستبداد الحاكم وتزايد النفوذ الأجنبي وارتبط بذلك من أزمة مالية تعرضت لها البلاد فحاولت الحد من الاستبداد السياسي والتدخل الأجنبي في عهد أسرة محمد علي. كان من نتيجة هذا الاستبداد استيلاء كبار الملاك على مقدرات المجتمع المصري الاقتصادية والسياسية في مواجهة طبقة الفلاحين الذين لا حول لهم ولا قوة إزاء الظروف التي أحاطت بهم. فقد كان للحالة الاقتصادية السيئة وبالتالي الاجتماعية والسياسية وتحت وطأة العوامل السابقة التي تعرضوا لها منذ حكم محمد علي وحتى قبل ثورة ١٩٥٢ في ظل الاحتلال الأجنبي كان من نتيجة ذلك أن عاشت هذه الطبقة حياة بائسة انعكست آثارها في اتعدام نشاطهم السياسي الشاركي. وبالتالي كانت الصيغ التي تمت من خلالها

مشاركتهم في التأثير على بناء القوة في المجتمع لا تخرج عن أساليب سلبية. كالمزب من القرى، وهجر الأرض إلا أن هذه الطبقة مالبت أن عبرت عن مصالحها وعن استيائها في شكل هبات وثورات فلاحية متعددة ضد كبار ملاك الأرض الزراعية ولذلك ظلت المشاركة السياسية حبيسة داخل نطاق الطبقة الملاحقة كبار الملاك. والطبقة الوسطى من العمدة والمشايخ في الريف

### التجربة الليبرالية:

لميت الحرب العالمية الأولى دوراً هاماً في الحياة البرلمانية في مصر فقد نما في أقطابها الشعور الوطني وارتفع صوت الرأي العام مطالباً بإقامة حياة نيابية تقوم على أساس أن الأمة مصدر السلطات. فبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى اندلعت ثورة ١٩١٩ وجندت البرجوازية المصرية ورماها جماعير العمال والفلاحين والمثقفين واضطرت إنجلترا تحت ضغط الشعب إلى التنازل عن جزء من السلطة بموجب تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ الذي بدأ من جانبها كإصاالح الليبرالية بينما هو في الحقيقة لحساب الأوتوقراطية. وفي ظل صدور هذا التصريح أعلنت البرجوازية المصرية عن رغبتها في إقامة برلمان ديمقراطي حقيقي على النمط الذي تمارس به الدول الديمقراطية حقوقها الدستورية. كما أن دستور ١٩٢٣ لم يخرج في مجمله عن عديمة مصالح الطبقة العليا على حساب الغالبية من سواد الشعب حيث توزع على النحو التالي: إطلاق يد الأنجليز في عماره وجودها بموجب حماية مصالح الأجانب ومن ثم تدخلت في شؤونها الداخلية حتى النصف الثاني من القرن العشرين والتي عانت التجربة الليبرالية ووقفت دون فاعليتها

أما القصر فقد صار هو المسيطر على حق التصديق على القوانين ومن ثم قيد الحريات المدنية والسياسية. أما البرجوازية المصرية فقد كفل لها الدستور حقوقاً تثلت في أن شكل الحكم النهائي والسلطات صمدها

الأمة ولكنها لم تمس في الطريق لإصلاح المسار السياسي والاجتماعي إلى هاتية وتصرفت الأحزاب إلى معاداة ومصنوم كانت كلها تزد التجربة الليبرالية الوليدة.

### المشاركة السياسية في الريف:

لم تكن المشاركة السياسية في الريف المصري بعيدة يوماً عن البناء الاجتماعي المصري بشكل عام وعلى ذلك فإن هناك مجموعة من العوامل أثرت على تلك المشاركة السياسية في الريف وتبلورت هذه العوامل في ظل التجربة الليبرالية التي خيبرها المجتمع المصري والتي انتهت بحالة من الاخفاق الواضح وجاءت المشاركة السياسية في الريف انعكاساً واضحاً لطبيعة البناء الطبقي في الريف ذلك البناء الذي تشكل في ضوء ملكي وسائل الإنتاج الاجتماعي وأهمها الأرض الزراعية. لقد منحت الدولة للعمد والمشايخ في الريف المصري سلطات واسعة وصلاحيات جعلت منها طبقة متميزة وحاكمة فقد كانوا مضطوعين بمسئولية حفظ الأمن العام وجمع الضرائب وتقسيم أراضي الدولة على الفلاحين والوساطة بين جماعات المصالح في الريف ومن ثم فقد كانوا هم صناع القرار السياسي في الريف المصري وعلى الطرف الآخر نجد الطبقات الدنيا في الريف المصري وهي طبقة صغار الفلاحين والمعلمين بفقاهم المختلفة كانت تعوزهم القوة الاقتصادية وبالتالي أعوزهم القوة السياسية مما إنتمسك على مشاركتهم لقد تحالف الفقر على صغار الفلاحين والمعلمين، والمرضى الذي اتقى بقتله على هذه الطبقات الدنيا في الريف بالقضاء على الأرواح وعلى فناء العمل مما جعل أفراد هذه الطبقات لا يهتم بالأمور السياسية في المجتمع. ثم كان الجهل الذي عانى هؤلاء الفلاحين من شدة وطأته عليهم كان أيضاً حائلاً دون عماره حقوقهم السياسية كمواطنين ومن هنا تحولت هذه الطبقة إلى غالبية صامتة لتصبح العوبة في يد كل من يصل إلى السلطة ثم لا يرحمهم.



ففي أقل من عام واحد تبنت السلطة الحاكم سياسة اقتصادية جديدة قامت على تشجيع تدفق رؤوس الأموال الأجنبية إلى مصر مع تشجيع دائم لحركة القطاع الخاص المصري فكانت النتيجة لذلك نمواً للقطاع الخاص على انقاض القطاع العام . واكتملت صورة هذه السياسة في قرارات الافتتاح الاقتصادي التي أطلقت الحريات المالية في امتلاك الأراضي الزراعية ومصادر الثروة . فمنذ أكتوبر ١٩٧٢ بنت السلطة السياسية ثلاث أهداف أساسية هي : الدفاع ، البناء ، التنمية الاقتصادية وتحقيق الرخاء وكانت هذه الأهداف التي عبر عنها السادات في ورقة أكتوبر .

لقد تضمنت هذه الوثيقة أطواراً شاملاً للتجاء الاقتصادي والسياسي الجديد الذي من لبرالية اقتصادية وسياسية جديدة كانت لها أثرها على البناء الاجتماعي للمجتمع المصري وأساسه الاقتصادي ... ونتج عن ذلك أن عاد التنسق للعمل إلى الارتباط بقوة بالتنسيق الرأسمالي العالمي ، وذلك للاضهاد المتزايد على رأس المال الأجنبي في إطار من التهيئة السياسية والاقتصادية .

فقد كشفت الخطة الانتقالية الأولى لعصر الانفتاح الاقتصادي التقاب عن عجز التمويل الداخلي في تحقيق التنمية ، وفي نفس الوقت سلمت بحقيقة الاعتماد على البلدان الرأسمالية في التمويل مع ما صاحب ذلك من ظهور موجة عالية من التضخم للحل . ومن هنا فإنه يمكن القول بأن التغيرات التي شهدتها السبعينات كانت لها آثار بعيدة المدى على البناء الاجتماعي المصري برمته .

لقد أدت التغيرات الجديدة — التي وجدت صداها في الريف المصري — إلى تفاقم مشكلة الغذاء في المجتمع المصري . إذا أصبحت المعاصيل الغذائية الأساسية التي نسميها المحاصيل الحياتية غير ذات أهمية ، بل غير مرغوب فيها . فقد تم تحويل الأرض والأيدي العاملة إلى زراعات

صناعية أو منتجات زراعية ترفية كالنباتات العطرية ومحاصيل الفاكهة وبالتالي كانت النتيجة الأمريكية الغذائية من إحدى الأطروحات الاقتصادية المقلقة .

## وفي المجال السياسي :

فقد كانت قضية الديمقراطية من الأطروحات السياسية البارزة والتي تعلن بأن كافة طوائف الشعب المصري على اعتبار أنها تحقق العدالة السياسية والاجتماعية وتؤكد على حرية الفرد في إطار تنظيم اجتماعي وسياسي عادل . ولكن تفرغ الديمقراطية من مضمونها السياسي الفعّل حولها إلى شعارات جوفاء لا تتفق مع ما يجري عليه العمل من الناحية التطبيقية . وكانت هذه المسروعات من أصحاب الفكر الديمقراطي أنفسهم الذين دأبوا على تطبيقه منذ زمن بعيد . فكانت الديمقراطية استهلاكاً خارجياً وتلبية لمتطلبات داخلية ولكنها سرعان ما ظهرت القوانين المسعلة لسيرة الديمقراطية بحجة حماية الأمن والاستقرار .

لقد أحبط نظام الأحزاب السياسية الجديدة بقواعد وأجراءات تشريعية وودت في قانون الأحزاب وحماية الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعي بحيث جعلت المشاركة السياسية من خلال أحزاب المعارضة عملاً تكتفئ المخاطر والصعاب التي تقضي على فاعليتها .

ولم تكن المشاركة السياسية في الريف المصري في تلك المرحلة بعيدة عن البناء الاجتماعي والمساو السياسي ومن ثم جاءت هذه المشاركة انمساكاً للمنتخبات الاجتماعية والثقافة وأساسها الاقتصادي في المجتمع المصري فكانت متذبذبة المستوى طفوفية الطابع ٢ فمقصودة للوحدات السياسية التشريعية كانت قاصرة على بعض أعضاء من الطبقة الرأسمالية في الريف . كما تحولت التنظيمات الأخرى في الريف من أداء دورها الحقيقي في المشاركة السياسية تحولت إلى مجرد رموز للديمقراطية عاجزة كسحبة مبتورة وكان من نتيجة ذلك أن

اغتلت معظم القرارات بعيداً عن هذه المؤسسات وتلك التنظيمات وتحولت المؤسسات السياسية إلى مجرد التصديق على القرارات التي تقرها القيادة السياسية العليا .

## النمو الثقافي في الريف المصري .

تبع هذا التحول السياسي المتضارب بين التجربة الاشتراكية التي لم تحظ بتطبيق سليم ومنظم ووعي بفلسفتها وأهدافها وتجربة رأسمالية ليبرالية لم يعرف أبعادها الرفيعة ، تبع هذا نمو في المجال الثقافي . ولكن هذا النمو سار على قدم واحدة لا يستطيع أن يفي إلى هذه . فقد زاد التعليم بعد مجانيته وتحول الفلاح إلى طبيب ومهندس وضابط ومدرس وغير ذلك من المهن العلمية التي تتطلبها الدولة — وتلك فئة محددة إذا ما قورنت بالسواد الأعظم لأبناء الريف — ولكن الوعي الثقافي العميق والشامل ظل حبيس الجامعات والمنتديات الثقافية ومراكز الإشعاع في المدينة . وظلت القرية محرومة من ثقافة مستمرة حتى على مستوى الطالب السياسية والاجتماعية الضرورية وظل عهد التخلف يمارس نشاطه وفاعليته على أبناء الريف لا يستطيعون فكاً ما منه وبقيت الثقافة قشرة ضعيفة محصورة في إطار الناقم والمطالب الآتية الملحة . وكان من المنتظر بعد هذا التطور وتوفر كادر علمية واعية أن تنشأ المنتديات الثقافية والمجالس العلمية في كل قرية يتجمع فيها أبناء الريف يعرضون أفكارهم وتجاربهم ويتجادلون حول قضاياهم ويستشرفون آفاق المستقبل بما يطرحون من فكر ووعي حضاري بالمرحلة . كما كان ينتظر أن يتعلم الناس حول إنشاء الشعر وعرضون فنونهم حتى على مستوى البيت — في شتى الوانها من شعر ومسرح وقصة وفن تشكل إلى جوار المنتديات الدينية والسياسية والفكرية . ولكن القرية المصرية ظلت تعاني فقد هذه العناصر الانسانية وتطلع أبنائها لسفر والهجرة بحثاً عن المكسب السريع والمال الوفير ومن عاد منهم إلى القرية شكل عبثا عليها ولم يضاف إليها جديداً .





## انتاحية

عادل عزت

قد لامي أن مصري ما به فقر،  
ولا تشرد، ولا أزقة بها الأهراب  
واللصوص والأيتام .

قد لامي حق على وجهي الذي ليس به  
توجس أو خيفة كائن لا أعرف  
الناس ولا أرتاب

قلت له : أنت الذي بقدر أن يمزج روح  
المُتدبين بالشئ في رحلة تصعد .  
للاكون .

كيف تموت قبل أن تكتب ما رأيت وقيل  
أن تنفق ما جمعت ؟ أنت يخيل يهدر  
الأيام .

حاولت أن أثنيه عن مصيره مصلحاً بين  
حياته وبين رغبة الأقدار .

لكنه كان يذ ألف عيط بالردى منها  
إيائي بالكوص ، والتلكو العقيم في  
مدينة يحكمها الأذال .

تركتُه يذهب للأهوان ♦

مسافة من الظنون والليالي قد توت  
بني وبين الشاعر المقتول .

تركتُه يذهب للأهوال ، واستيقظت نفسي  
حية هاربة كالناس من ضغائن الناس  
ومن تبدل الأحوال .

كأنه كان صديق . إن حوانا مجلس  
نستحضر الشعر القديم ، والنساء في  
نوافذ القصور ، والقوافل التي ترحل  
للأباز

رسائل لقلبي دامية ، ودعوة تخفف  
الأحزان

حاولت أن أرسل بهراً في قصيدة لعلها  
تطفئ الذي به من النيران .

حاولت غير أنني رأيت هب الطموح  
ماكثاً في خلوة موجشة يقول « لم أعد أرى  
الطريق للأشعار »

كان — قديماً — يجمع النجوم هماً سارياً  
فأجمل النجوم دقة من البلور .



ختلف مناحي الأجnas الإبداعية لكن ... الى أي مدى نحن في مصر من هذا كله ؟

في مصر هناك جهود رسمية تحاول أن تقدم الثقافة المصرية والعربية الى الساحات الدولية من خلال كبار المبدعين المصريين أو تنظيم المؤتمرات داخل مصر مثل معرض الكتاب ومهرجان السينما والمسرح التجريبي ، وتمثل هذه الآليات نفسها فرصة للمبدعين المصريين لكي يلتقوا بنظرائهم من المبدعين في الثقافات المختلفة ، ولكن يشوب هذه المجالات الرسمية انها كثيراً ما تتم على عجل وبلا تنظيم كافٍ وبلا متابعة متعمقة ، ويبدو بعضها أحياناً وكأن كل همها هو حفل الافتتاح لكن يكمل هذه الوسائل الرسمية الجهود الأهلية المصرية من خلال الأفراد الذين ترجمت أعمالهم أو يدعون الى الخارج لكثير من المنتديات والمؤتمرات والندوات والمهرجانات الثقافية وقد أعطيت هذه الجهود الأهلية دفعة قوية بفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب وبتواضع عدد من المعارض للفنون المصرية القديمة ( الفرعونية ) والآثار في عواصم العالم ، وبفشل جهود بعض المنتجين والمخرجين لأفلام طليحة لا تلقى رواجاً شعبياً في مصر ولكنها تلقى رواجاً عالمياً ومنها معظم أفلام يوسف شاهين . وأخيراً أخذت هذه المساحة المصرية في المرجعية الثقافية للنظام العالمي الجديد دفعة قوية بدعوة الرئيس مبارك في كلمته في اتحاد الكتاب السوفيت في شهر مايو ١٩٩٠ الى عقد مؤتمر عالمي في القاهرة لكتاب العالم لكي يتحولوا فيه حول قيم النظام العالمي الجديد . ولعل استضافة مصر منذ أيام للمؤتمر العالمي للشعر هي خطوة على هذا الطريق الذي دأب اليه الرئيس مبارك . ولكن يظل هناك نكسوه واضح بين التفاعلات السريعة للنظام العالمي ثقافياً واقتصادياً وسياسياً وبين الجهود المصرية الرسمية والأهلية ولا يمكن ان يظل هذا النكسوه اذا كنا حقيقة حريصين على المساهمة في صياغة ثقافة النظام العالمي الجديد بدلاً من ان نظل هامشيين أو متفرجين فيه واعتقد ان مصر لديها الكثير مما يمكن ان تسهم به اذا ما توفرت قنوات التعبير عن إبداعات إبنائها وان يتسع مناخ الحرية الذي لا يمكن بطلوه ان يظهر اي ابداع حقيقي .

## ٢ - التنمية الثقافية والديمقراطية

### د . خلدون النقيب

السياسة هو بلا شك مجتمع متقدم ، بغض النظر عن درجة تصنيفه ، لان الثقافة لا تقاس بالتصنيع والتقدم الثقافي أيضاً لا يقاس بالتصنيع ، وهناك مقاييس أخرى عديدة لقياس التقدم والرقى ، وهي يمكن ان تكون بالحس والتذوق الثقافي ويمكن ان تكون بالرقى في التعاملات بين البشر داخل المجتمع الواحد ، ... الخ ، بل انه لمن المضحك ان تقاس التنمية الثقافية بعدد معين من الكيولات مقسومة على عدد السكان الأحياء ، فمقاييس المسطرة الأمريكية لا قيمة لها في قياس الوعي والتنوع والثراء الثقافي والرقى الحضارى .

من أهم القضايا المرتبطة بل وشيجة الصلة بـ « التنمية الثقافية » هي قضية الديمقراطية . وليس من شك في أن ازدهار الفكر والثقافة بشكل عام له صلة مباشرة بالديمقراطية ، ولحاجتنا على الديمقراطية بالنسبة لهذه النقطة ليس إلخاً لبرالياً سطحياً ، لأننا لا نطلب الديمقراطية كهدف في حد ذاتها ، وإنما كأداة من جملة الأدوات التي يمكن أن تحقق بواسطتها التنمية الثقافية القائمة على التنوع والتعدد والاختلاف بل والعدالة الاجتماعية ، فالديمقراطية ليست حداً أعلى وإنما هي أداة أو قناة لضمان حرية الإنسان ومشاركته في العملية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتي تؤدى بالضرورة الى تحقيق مجتمع أفضل ومستقبل أفضل . ولا اكتمل القول ان الفكر والثقافة اللذين مارسهما كمقتنين في داخل البلاد العربية في غياب الديمقراطية هما من أجل ارساء دعائم الديمقراطية .

موضوع « التنمية الثقافية » من أهم الموضوعات التي تفرض نفسها وإلحاح على العالم الثالث بوجه عام والعالم العربي بصفة خاصة ، وهو موضوع معقد وشائك ، فالمعاصر الأساسي في التنمية الثقافية هو التنوع الذي لا يؤدي الى التفكير والتضيق ، والتنوع يأتي من التعدد والاطلاق طاقات الشعوب الكامنة ، قيمها ... تقايلدها ... أعرافها ... فونها ... ثرائها ، إلى جانب تنوع وتعدد اتجاهاتها الأيديولوجية والفكرية والسياسية .

فالتنوع هو العنصر الأساسي شريطة ألا يؤدي الى التفكير الاجتماعي والسياسي ، فيمكن أن يختلف الإنسان وان تختلف اتجاهاته الثقافية أو الطائفية أو العرقية لكنه يبقى مؤمناً بوحدة المجتمع وترابط أفراد القوي الاجتماعية في نسج متصل داخل المجتمع الواحد . فالتنوع والاختلاف هما العنصران الأساسيان في التطوير الثقافي والتنمية الثقافية ، وهما يتبعان في حقيقة الأمر من كون الثقافة رد فعل خلاق بشكل رمزي لعناصر البيئة ولتطلعات الإنسان وآماله التي يرغها من التراث أو ينقلها على التراث بشكل مستقبل . وليس من الضروري ان يكون التراث تطلعا بالعودة الى الحلف أو بالعودة الى عصر الخلفاء الراشدين أو القرن الرابع الهجري ( العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية ) فالتراث يمكن ان يكون كياناً متفتحاً ومتجسداً وأخذاً ومعطى بشكله المتنوع ، بمعنى ان أي مجتمع يملك هذا المتنوع وفي الوقت نفسه يحافظ على وحدته

## ما علاقة الثقافة بالتنمية ؟

### رجاء النقاش

كل أسرة من النين . فالجميع يفكرون في ضرورة توفير الظروف الصحية والاقتصادية المناسبة لكل طفل جديد ، ولا أحد يتقبل الفضيحة أو سوء التغذية أو ضعف فرصة التعليم أو ضيق المسكن . الكل يريدون حياة طبيعية معقولة ، ولذلك التزموا باختيارهم الكامل بتنظيم الأسرة ، حتى يتاح لكل واحد جديد إلى هذه الدنيا فرصة مناسبة للحياة السعيدة المتقدمة الحالية من الأزمات الطاحنة . وهكذا نجحت المجتمعات المتقدمة في توفير الحياة الكريمة لنفسها ، والعمل الدائم على تطوير كل شيء في المجتمع وتحديثه ، بحيث لا تتعرض هذه المجتمعات للتخلف وتترامى المشاكل فوق رأسها كما هو الحال بالنسبة لنا . وقد تحقق هذا كله للمجتمعات المتقدمة لأن الثقافة منتشرة بين الناس جميعا ، مما جعل أفواقهم وأصغابهم لا تتحمل الضوضاء أو القوضى ، ولا تقبل أي شيء يمس الاعتدال والتوازن بين وقت العمل ووقت الراحة ، فإذا كان العمل واجبا فالراحة حق وضرورة ولا أحد يتنازل عنها . وبذلك أصبح الإنسان في المجتمعات المتقدمة قادرا على الإنتاج ، وقادرا على المساهمة الجدية في تنمية مجتمعه وتطويره ، فذوقه حسن ، ولديه الحد المناسب من الثقافة التي تفرض عليه الالتزام بواجباته وتدفعه إلى المطالبة بحقوقه الكاملة والحصول عليها .

فماذا نجد في مجتمعاتنا ؟ الحرافة تسيطر على نسبة عالية من أبناء مجتمعاتنا . والتفسير الحاسطى للبدن يعيش في عقول الكثيرين . كل ذلك بسبب ضعف الثقافة وسوء الذوق وضيق الأفق الذهني للإنسان . فالغالبية العظمى تريد عددا أكبر من الأطفال فالكثرة عندهم هي الأهم ، لأن فيها « العزوة » ، ولا خطر من كثرة العيال ، فانه قليل بأن يربز الجميع من حيث لا يعلمون . والمرأة نفسها تشمر

لا يمكن أن تحقق التنمية في شعب غير مثقف . ومن خلال النظرة السريعة والأولية للأمور سوف نقول لأنفسنا : إنه لا علاقة بين الثقافة والتنمية . فالتنمية اقتصاد وعمل وإنتاج ، والثقافة تربية للهن والمشاريع والذوق . فالعلاقة في الظاهر علاقة ضمنية أو مدعومة . ولكن التفكير الدقيق المتأن سوف يكشف العلاقة الوثيقة بين الثقافة والتنمية ، بل سوف يكشف لنا أنه لا تنمية بلا ثقافة . لو كنظر في واقعنا الراهن ، فسوف نجد مثلا أن « تنظيم الأسرة » هو مشكلة من أخطر المشاكل التي يعانيها مجتمعنا ، فالزيادة الهائلة في السكان تموت التنمية بصورة واضحة ، بل إن هذه الزيادة السكانية تتلعب كل نتائج تحققة التنمية ، ومنها زادت مواردها وتبوت فئتنا مازالت وسنظل ندور في فلك الشعوب الفقيرة الملعونة بالجحر وراء لقمة الخبز ، والغرق في مستنقع المشاكل المعروفة في العالم الثالث ، بعد أن أصعبنا غير قانونين على الخروج من هذا المستنقع رغم كل المحاولات التي بذلها في سبيل ذلك .

وعندما تفكر في موضوع تنظيم الأسرة نجد أمامنا حقيقة واضحة كالشمس الساطعة ، وهي أن الشعوب التي انتشرت الثقافة بين مواطنيها ورحبها شعوبها القادرة على تحقيق ما نسبه بتنظيم الأسرة . فالألمان والفرنسيون والإنجليز يجادلون محاولات مستمته بعد الحرب العالمية الثانية على وجه خاص أن يزيد عدد السكان بعد ما فقدوه خلال الحرب ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يحققوا في هذا المجال إلا زيادات طفيفة ، ولا يكاد سكان هذه البلاد يزيدون عاما بعد عام إلا بنسبة غاية في الضآلة ، بل لقد خصصت بعض هذه البلاد مكافآت ثابتة ومغرية للأسرة التي تنجب عددا أكبر من الأطفال . ومع ذلك فغدا الإغراء غير مقبول من الناس ، ولا أحد يرضى لنفسه أن يزيد الأطفال في

بعقدة نقص قاسية إذا لم تنجب أطفالا كثيرين ، فكثرة الأطفال هي الأمان والضمان لها ، وهي التعبير الصحيح عن أنوثتها الغالية . ولاهم بعد ذلك أن يكون البيت مليئا بالضوضاء والقوضى ، ولاهم أن تكون صحة الأطفال معتلة ، ولاهم أن تكون ملابسهم خالية من الذوق ، ولاهم أن يعمل الأب ليلا ونهارا في سبيل إعطام هذه الأفواه الكثيرة ، وهو يعمل أي نوع من العمل ، سواء أكان مناسباً له أم لم يكن ، وسواء أتمكن هذا العمل أم لم يتقنه ، المهم أنه يحصل حتى يحصل على تلبية بعض احتياجاته واحتياجات أسرته . والسبب الرئيسي في ذلك كله هو ضعف الثقافة أو انعدامها في كثير من الحالات . فالذين يجرون الموسيقى ويستمعون إليها لا يمكن أبدا أن يقبلوا هذه الضوضاء المخيفه التي تملا كل شبر . من أرض بلادنا ، والتي لا يمكن في ظلها أن يعمل أحد أو ينتج إنتاجا حقيقيا سليما . وقد تموضنا على هذه الضوضاء وأصبحت مألوفة بالنسبة لنا ، حتى لقد لاحظ البعض أن الإنسان في مصر لا يستطيع أن يتكلم إلا بصوت مرتفع جدا ، بمناسبة وبغير مناسبة والانفعال ، وما أكثر مائشا والانفعالات ، بين الأفراد لأنه الأسباب وأقلها شأنا ، لأن أعصاب الجميع مرهقة ولأن الناس لم تتعود بصورة كافية على استخدام عقلها ، ولأن الذوق العام فيه قدر كبير من الفساد ، بحيث لا يقيض الناس عندنا بالمشاظر المؤذية ، ويعتبرونها شأنا مألوفاً وطبيعياً . ولا يمكن لمجتمع متحضر أن يستخدم الميكروفونات بالطريقة التي نستخدم بها هذا الجهاز الحضاري ، فقد تم اختراع الميكروفون لتسهيل حياة الناس ، فأصبح عندنا أداة تعذيب جماعية خطيرة ، ومعظم استخدامات الميكروفون عندنا لا مبرر لها غير التظاهر وسوء التفكير ، وانعدام الفضائل التي تحملها الثقافة ، من حب للمهوه ، واحترام للاخريين ، ومساعدة للمريض ، والذي لديه عمل ، والراغب في أن يستريح في بيته ، وأن يكون هذا البيت مكانا يجيد فيه نشاطه وحيوته حتى يعود بعد ذلك إلى العمل والانتاج بصورة سليمة ، فالميكروفون يبتزق الجدران ويقلق الناس في الصباح والفجر والظهر وأول المساء ، وفي أيام العمل وأيام العطلة .

## عن دور الثقافة في التنمية

### سعد أردش

#### التنمية والتطوير

التنمية والتطوير مصطلحان يتكاملان ، وهما وجهان لعملة واحدة ؛ ذلك أن « التنمية » قد تنبج دلائها اتجاها ماديا بحثا فتنصر على أبا التنوع المادي في عناصر البنية الأساسية لمؤسسة ما ، أو لمدينة ما ، أو لوطن ما ، لزيادة المالد - أو الدخل - بقصد تحقيق درجة أعلا من الرفاهية . ولكن عند التفسير المادي - الاقتصادي - البحث - ينكر جانباً أساسياً للمجتمع ، هو الإنسان . إن النظر للتنمية على أنها زيادة الأرض الصالحة للزراعة ، وتطوير المصانع ومضاعفها ، والتوسع في البنية للمعمارية ، وتطوير وسائل الاتصال وموارد الماء والطاقة وأجهزة الأمن الداخلي والخارجي .. إلخ . يفترض هدفاً أساسياً هو تنمية المجتمع الإنسان والوقاء بالحد العادل من احتياجاته المادية ، ولكن المجتمع المعاصر يتجاوز هذا المعنى إلى كثير من الحاجات المعنوية كاستلعم الصحة والأعلام والثقافة . وإذا كان التعليم والأعلام يلعبان دوراً هاماً على طريق التنوير - وكذلك أجهزة الرعاية الصحية - فأما نطل قاصرة عن تحقيق المستوى المعقول من التنوير اللازم للإنسان الاجتماعي إذا لم تلعب الثقافة دورها بشكل كامل وصادق وفعال ، ليس فقط للفقر أحياناً في أدله هذه الأجهزة لرسالتها ، بل وأحياناً كثيرة لأن الإنسان الاجتماعي - وبخاصة في المجتمعات المتخلفة - قد يتخلل برأده ، أو لأسباب فوق إرادته ، عن الحصول على حقه في هذه الخدمات ، فينشأ أمياً أو قاصر التعليم ، عيلاً أو نصف صحيح ، محامراً بما يقدمه له الأعلام الموجهة في معظم الأحيان ، ليس فقط في العالم الثالث ، ولكن في العالم المتحضر أيضاً - من هنا كانت « الثقافة » العامل الأساسي في تنوير المجتمع ووضعها على الطريق الصحيح لمعرفة حقوقه وواجباته في مواجهة أرضه ووطنه ، وفي مواجهة كافة القوى التي كذب عليه أن تتصارع معها للحفاظ على حياته من ناحية ، ولتحقيق المستقبل الأفضل من ناحية أخرى . ولقد

بحيث لا يبقى في عصمته إلا أربعة زوجات ، ثم يقوم بتطبيقهم للزواج من جديد .

كيف يمكن أن يكون مثل هذا الرجل مفيداً لنفسه أو لوطه ؟ وكيف يمكن له أن يستخدم الأموال الضخمة التي جمعها في أي تنمية حقيقية ؟ .. إنه يملك سلاح التنمية الأساسي وهو المال ، ولكنه ليس متقناً ، بل هو جاهل متخلف الذوق والعقل ، والنتيجة هي الدمار عليه وعمل التنمية الوطنية وعلى البلاد والناس جميعاً .

ولناخذ مثلاً آخر ملموساً نحس به جميعاً ، ذلك هو الفن الذي انتشر مع موجة الطبقية الغنية الجديدة ، في الأغاني التي تباع بالمالين عن طريق الكاسيت ، وفي الأفلام التي تنتج لذي هؤلاء ، وفي المسرحيات الرائجة عندهم إن الفن الرائج لذي هؤلاء ، جميعاً هو فن ساقط مبتذل . لماذا ؟ لأنهم يملكون المال ولا يملكون الثقافة . ومثل هذا الفن الرديء هو قوة ساحقة لكل إمكانيات التنمية في البلاد ، لأنه ينشر البوعة وسوء التفكير والذوق المنحرف وعدم الرغبة أو القدرة على الاقتان ، وهو فن ينشر بين الناس نوعاً من العلاقات الإنسانية المضطربة ، القائمة على الشك وسوء الظن والكراهية والتنافس ، وهو فن يقتل في الإنسان أي قدرة على الإنتاج والمناسحة الإيجابية في التنمية الصحيحة لبلادنا .

وما أكثر ما يقال في العلاقة بين التنمية والثقافة ، ولكن خلاصة القول هي أن الثقافة شرط أساسي للتنمية الصحيحة فالثقافة هيء للمجتمع ظروفا سليمة للتنمية ، ويغير انتشار الثقافة والفنون الجميلة في بلادنا ، فسوف نطل نتمتع ولن نحقق التنمية أي نتيجة سليمة ولو تركت لنفسه العنان فسوف أتحدث عن عشرات القضايا التي تقوم بتقويض التنمية منذنا ، لسبب رئيسي واحد هو أن الثقافة الحقيقية ليست مشتركة بين الناس ، ولو انتشرت الثقافة لغير كل شيء : الذوق ، وأساليب التعامل بين الناس ، وطريقة الاستفادة من الوقت ، والمشاركة الأمنية في العمل العلم ، والحرص في كل صغيرة وكبيرة على أن نبقى وننمو من أجل سعادة البلاد والعباد .

هذه مجرد نماذج تؤكد أننا نتمتع في قضية التنبيه لضخف ثقافتنا . فلون الثقافة الحقيقية مشتركة بين الناس لما انتشرت الحرفات وارتفع الضجيج والضوضاء في كل مكان ، ولما استخدم الناس ألبسهم وأصواتهم العالية في معظم العلاقات ، بل إنهم كانوا سوف يستخدمون عقولهم أحسن استخدام ، مما يوفر الوقت والمال والصحة والقدرة على التفاهم الهادي بين الجميع ، واللجوء عند الخلاف إلى القانون أو العقد الاجتماعي ، الذي يربط بين الجميع ويحدد لكل إنسان حقوقه وواجباته . ولو انتشرت الثقافة فسوف ثوبت الخرافة وما يتبعها من نتائج مفاجئة ، وسوف ترتفع القدرة الجسمانية والعقلية للجميع ، ويوسمها ينصرف الناس للاستلاج الحقيقي ، ويتمتعون كيف يتقنون ما يقومون به من أعمال ، ويتسبدون عن « الفهولة » و « الكلفة » وإضاعة الوقت فيما لا يجدي ولا يفيد .

وأريد هنا أن أسجل ملاحظة نحسها جميعاً ، فيعض أصحاب المهن - لأسباب معروفة - قد حصلوا على أموال طائلة وحققوا ثراء واضحاً . ولكن انظر كيف يتصرفون في أموالهم . إنهم لا يزدبون من استناجهم بهذه الأموال ، ولا يحصلون من خلال الثروة على سعادة حقيقية لأنفسهم وأهلهم . بل كثيراً ما يلعب هذا المال بهاء مثوراً . فهو يضيع - عندما يتوفر لصاحبه على المخدرات أو على الزواج الثاني أو الثالث ، والمال قوة كبرى من قوى التنمية والتقدم . فكيف نتمو وننتظم ، والكثيرون من كسبو المال يبدون على المظاهر - في أحسن الأحوال - كشراء عربة فاخرة ، وهم يبدون في معظم الأحوال على أمور أخرى مدمرة ، لأن عقولهم مظلمة ، وتفكيرهم ضيق ، وثقافتهم محدودة إن لم تكن معدومة .

أحد أصحاب شركات توظيف الأموال الكبرى ، وكان زامسماً شركته الوهمية يزيد على ألف مليون جنيه ، جمعها من عرق الناس وجهدهم ... صاحب شركة توظيف الأموال هذا ، اختار أن بين الموظفين الأساسيين في شركته « مئذون » عينه بمرتبة ثابت ، ليؤمن بعقد زواجه وإجراءات الطلاق ، لأنه كان يحب النساء ، ويجب أن يتزوج كثيراً ، على سنة الله ورسوله ،

إن تدنى المستوى الثقافي يحرم المواطن من القدرة على خلق التوازن بين الحق والواجب ، ويجوده في كثير من الأحيان من كل القيم الأخلاقية التي تحكم المجتمع ، بدلا من أن يتخذ موقفا دفاعيا ضد أعدائه من اللصوص والمزيفين والمنحرفين .

**الثقافة التوجيهية والدولة**

للدينة في تقرير مصيرهم ، بعد أن قتل أمه  
وإيجيت غاصب العرش . ولكي أصل  
الحديث بالقديم طرح أيضا شخصية  
« أنتيجون » في مسرحية « أنتيجون »  
لرؤف كليس في القرن الخامس قبل الميلاد :  
تلك الألية التي أثرت التزامها بالجموع  
وحرثته على حياة الشرف والمروية التي  
تعيشها داخل قصر الملك « كرون » ،  
فظهرت بعلم دفع القانون الذي أصدره  
الملك ، لأنه لا يتعلم مع القوانين الألية  
ولا مع القوانين الوضعية ، وتقبلت عقوبة  
الموت في شجاعة ، لكي تنب مجملها إلى  
الظلم الذي يهزحون تحت جناحه ،  
الامتلاء ل نهاية ما في القرن . فقلت  
« الأصل » في هذه الفنون أن التفتون  
بصدق وجليه ، لأن أعداء التنوير الصادق  
ابتكروا نوصا آخر من الفنون لا يرقى إلى  
مستوى الثقافة ، يستهدف التجارة والتنويم  
والخديبر والاستهلاك ، حتى يفسدوا  
الرسالة التنويرية للثقافة ، ولعل هذه  
الحقيقة هي التي أدت برائد كبير في المسرح  
المعاصر هو برتولد بريخت ، أن يعمل على  
إبداع نهج جديد يصوغ به مسرحه  
لتعليمي للجمهور .

أخلص ما تقدم إلى أن الثقافة الجادة، الأصيلة، الصادقة، وقيمة أساسية في معرفة التنمية، لا تقتصر على رفيع الحزب، ولكن السلام، وحق التعليم، وحق العلاج .. الخ. . . ذلك أن الإنسان الاجتماعي غير المتقف، أو ذلك الذي يتلقى شبه الثقافة، أو الثقافة الاستهلاكية الرخيصة، يظل عاصفا على وجوده القوي بصرف النظر عن أية قيمة اجتماعية، فلسفة على الدوام «أنا»، ومن يمدى الطوفان» ويظل المجتمع مجموعة من الأفراد تبحث عن مصالحها الخاصة، وهنا تفقد التنمية للمادية أهدافها الاجتماعية، وتتحوّل في النهاية إلى غنيمة للقادر، إلى «اليداء القوي» الذي يستطيع عياله أو مجبروته أن يحقق النفع الأكبر من عائد التنمية، بل إن الأمر قد يصل إلى ما هو أسوأ، فالقادر العاجز عن الحصول على نصيبه من عائد التنمية قد يلجأ في الغالب إلى الانتقام، أو طريق الجريمة، أو بوسيلة

## الثقافة التلقائية والثقافة المكتسبة

مد رجبك... ١١٦

أما الثقافة المكتسبة، التي تقدمها فنون  
الآداب والموسيقى والمسرح والتشكيل  
والسينما والباليه والأوبرا والدراما الإذاعية  
والتلفزيونية، فالأصل فيها أن تقدم  
للمواطن مقومات المجتمع المتحضر:  
فكرا، وفلسفة، وتوجيها نحو معنى الحرية  
والديمقراطية والعدالة الاجتماعية، من  
خلال التمتع البصري والسمعية والروحية  
التي تتميز بها الفنون عامة بقصد تنوير  
وانفتاح الوعي والوجدان الإنساني،  
بحيث يكتسب المواطن القدرة على مواجهة  
أعداء الحرية والعدالة، ضحايا بذلت  
وعصاها الشخصية في سبيل مجتمع عادل  
وسحر، وأصبح هنا أن أتوقف أمام مثل من  
أمثلة التثقيف الصادق للمجتمع، فأذكر  
القرنيزي بخصيصه «أورست» في مسرحية  
«الذباب» لسانتر، وقد كتبها تحت الحكم  
النازي في باريس: إن «أورست» يدخل  
مدينة نيكول لسترد عرش أبيه، ولكنه بعد أن  
يرى التجربة الفكرية هير للمسرح، يقرر  
الخروج من المدينة وهو يفتش في زمراه  
ليسحب خلفه «الذباب»، ويترك أهل

١١٧  
القرنيزي  
١١٨  
١١٩  
١٢٠  
١٢١  
١٢٢  
١٢٣  
١٢٤  
١٢٥  
١٢٦  
١٢٧  
١٢٨  
١٢٩  
١٣٠  
١٣١  
١٣٢  
١٣٣  
١٣٤  
١٣٥  
١٣٦  
١٣٧  
١٣٨  
١٣٩  
١٤٠  
١٤١  
١٤٢  
١٤٣  
١٤٤  
١٤٥  
١٤٦  
١٤٧  
١٤٨  
١٤٩  
١٥٠  
١٥١  
١٥٢  
١٥٣  
١٥٤  
١٥٥  
١٥٦  
١٥٧  
١٥٨  
١٥٩  
١٦٠  
١٦١  
١٦٢  
١٦٣  
١٦٤  
١٦٥  
١٦٦  
١٦٧  
١٦٨  
١٦٩  
١٧٠  
١٧١  
١٧٢  
١٧٣  
١٧٤  
١٧٥  
١٧٦  
١٧٧  
١٧٨  
١٧٩  
١٨٠  
١٨١  
١٨٢  
١٨٣  
١٨٤  
١٨٥  
١٨٦  
١٨٧  
١٨٨  
١٨٩  
١٩٠  
١٩١  
١٩٢  
١٩٣  
١٩٤  
١٩٥  
١٩٦  
١٩٧  
١٩٨  
١٩٩  
٢٠٠  
٢٠١  
٢٠٢  
٢٠٣  
٢٠٤  
٢٠٥  
٢٠٦  
٢٠٧  
٢٠٨  
٢٠٩  
٢١٠  
٢١١  
٢١٢  
٢١٣  
٢١٤  
٢١٥  
٢١٦  
٢١٧  
٢١٨  
٢١٩  
٢٢٠  
٢٢١  
٢٢٢  
٢٢٣  
٢٢٤  
٢٢٥  
٢٢٦  
٢٢٧  
٢٢٨  
٢٢٩  
٢٣٠  
٢٣١  
٢٣٢  
٢٣٣  
٢٣٤  
٢٣٥  
٢٣٦  
٢٣٧  
٢٣٨  
٢٣٩  
٢٤٠  
٢٤١  
٢٤٢  
٢٤٣  
٢٤٤  
٢٤٥  
٢٤٦  
٢٤٧  
٢٤٨  
٢٤٩  
٢٥٠  
٢٥١  
٢٥٢  
٢٥٣  
٢٥٤  
٢٥٥  
٢٥٦  
٢٥٧  
٢٥٨  
٢٥٩  
٢٦٠  
٢٦١  
٢٦٢  
٢٦٣  
٢٦٤  
٢٦٥  
٢٦٦  
٢٦٧  
٢٦٨  
٢٦٩  
٢٧٠  
٢٧١  
٢٧٢  
٢٧٣  
٢٧٤  
٢٧٥  
٢٧٦  
٢٧٧  
٢٧٨  
٢٧٩  
٢٨٠  
٢٨١  
٢٨٢  
٢٨٣  
٢٨٤  
٢٨٥  
٢٨٦  
٢٨٧  
٢٨٨  
٢٨٩  
٢٩٠  
٢٩١  
٢٩٢  
٢٩٣  
٢٩٤  
٢٩٥  
٢٩٦  
٢٩٧  
٢٩٨  
٢٩٩  
٣٠٠  
٣٠١  
٣٠٢  
٣٠٣  
٣٠٤  
٣٠٥  
٣٠٦  
٣٠٧  
٣٠٨  
٣٠٩  
٣١٠  
٣١١  
٣١٢  
٣١٣  
٣١٤  
٣١٥  
٣١٦  
٣١٧  
٣١٨  
٣١٩  
٣٢٠  
٣٢١  
٣٢٢  
٣٢٣  
٣٢٤  
٣٢٥  
٣٢٦  
٣٢٧  
٣٢٨  
٣٢٩  
٣٣٠  
٣٣١  
٣٣٢  
٣٣٣  
٣٣٤  
٣٣٥  
٣٣٦  
٣٣٧  
٣٣٨  
٣٣٩  
٣٤٠  
٣٤١  
٣٤٢  
٣٤٣  
٣٤٤  
٣٤٥  
٣٤٦  
٣٤٧  
٣٤٨  
٣٤٩  
٣٥٠  
٣٥١  
٣٥٢  
٣٥٣  
٣٥٤  
٣٥٥  
٣٥٦  
٣٥٧  
٣٥٨  
٣٥٩  
٣٦٠  
٣٦١  
٣٦٢  
٣٦٣  
٣٦٤  
٣٦٥  
٣٦٦  
٣٦٧  
٣٦٨  
٣٦٩  
٣٧٠  
٣٧١  
٣٧٢  
٣٧٣  
٣٧٤  
٣٧٥  
٣٧٦  
٣٧٧  
٣٧٨  
٣٧٩  
٣٨٠  
٣٨١  
٣٨٢  
٣٨٣  
٣٨٤  
٣٨٥  
٣٨٦  
٣٨٧  
٣٨٨  
٣٨٩  
٣٩٠  
٣٩١  
٣٩٢  
٣٩٣  
٣٩٤  
٣٩٥  
٣٩٦  
٣٩٧  
٣٩٨  
٣٩٩  
٤٠٠  
٤٠١  
٤٠٢  
٤٠٣  
٤٠٤  
٤٠٥  
٤٠٦  
٤٠٧  
٤٠٨  
٤٠٩  
٤١٠  
٤١١  
٤١٢  
٤١٣  
٤١٤  
٤١٥  
٤١٦  
٤١٧  
٤١٨  
٤١٩  
٤٢٠  
٤٢١  
٤٢٢  
٤٢٣  
٤٢٤  
٤٢٥  
٤٢٦  
٤٢٧  
٤٢٨  
٤٢٩  
٤٣٠  
٤٣١  
٤٣٢  
٤٣٣  
٤٣٤  
٤٣٥  
٤٣٦  
٤٣٧  
٤٣٨  
٤٣٩  
٤٤٠  
٤٤١  
٤٤٢  
٤٤٣  
٤٤٤  
٤٤٥  
٤٤٦  
٤٤٧  
٤٤٨  
٤٤٩  
٤٥٠  
٤٥١  
٤٥٢  
٤٥٣  
٤٥٤  
٤٥٥  
٤٥٦  
٤٥٧  
٤٥٨  
٤٥٩  
٤٦٠  
٤٦١  
٤٦٢  
٤٦٣  
٤٦٤  
٤٦٥  
٤٦٦  
٤٦٧  
٤٦٨  
٤٦٩  
٤٧٠  
٤٧١  
٤٧٢  
٤٧٣  
٤٧٤  
٤٧٥  
٤٧٦  
٤٧٧  
٤٧٨  
٤٧٩  
٤٨٠  
٤٨١  
٤٨٢  
٤٨٣  
٤٨٤  
٤٨٥  
٤٨٦  
٤٨٧  
٤٨٨  
٤٨٩  
٤٩٠  
٤٩١  
٤٩٢  
٤٩٣  
٤٩٤  
٤٩٥  
٤٩٦  
٤٩٧  
٤٩٨  
٤٩٩  
٥٠٠  
٥٠١  
٥٠٢  
٥٠٣  
٥٠٤  
٥٠٥  
٥٠٦  
٥٠٧  
٥٠٨  
٥٠٩  
٥١٠  
٥١١  
٥١٢  
٥١٣  
٥١٤  
٥١٥  
٥١٦  
٥١٧  
٥١٨  
٥١٩  
٥٢٠  
٥٢١  
٥٢٢  
٥٢٣  
٥٢٤  
٥٢٥  
٥٢٦  
٥٢٧  
٥٢٨  
٥٢٩  
٥٣٠  
٥٣١  
٥٣٢  
٥٣٣  
٥٣٤  
٥٣٥  
٥٣٦  
٥٣٧  
٥٣٨  
٥٣٩  
٥٤٠  
٥٤١  
٥٤٢  
٥٤٣  
٥٤٤  
٥٤٥  
٥٤٦  
٥٤٧  
٥٤٨  
٥٤٩  
٥٥٠  
٥٥١  
٥٥٢  
٥٥٣  
٥٥٤  
٥٥٥  
٥٥٦  
٥٥٧  
٥٥٨  
٥٥٩  
٥٦٠  
٥٦١  
٥٦٢  
٥٦٣  
٥٦٤  
٥٦٥  
٥٦٦  
٥٦٧  
٥٦٨  
٥٦٩  
٥٧٠  
٥٧١  
٥٧٢  
٥٧٣  
٥٧٤  
٥٧٥  
٥٧٦  
٥٧٧  
٥٧٨  
٥٧٩  
٥٨٠  
٥٨١  
٥٨٢  
٥٨٣  
٥٨٤  
٥٨٥





# من الشعر الهندي الحديث كيدارنات سينج

ترجمة وتقديم محمد هشام

مأساوي ذلك الوجود الإنساني .  
هذا هو النداء الذي تطلقه — دون تردد ولا مواربة — قصيدة كيدارنات  
سينج ( ١٩٣٢ — ) ، فهناك دوماً بناء يتصدع ، طرقٌ تضل السائرين ،  
خطوات لا تصل ، وحلم لا يكتمل . وهناك بالمثل أسئلة تنتظر من يجيبُ  
عنها ، وإجابات لم تعد تحجب سائلها . وهناك — من قبل ومن بعد — زمن  
غامض لا يبيح سره . فكل يوم جديد هو خطاب بحكم الغلق لا يدرى أحد  
ما يحويه ولا يابه لفة كُتِب .

لكن إدراك هذا الطابع المأساوي ليس سوى بداية لا مفر منها لتجاوزه ؛  
ذلك ان المأساوي لا يبرز تماماً ولا يكتسب شكله النهائي إلا في وجود  
تقيضه ، وعندما يلمس المرء ملامح المأساة فهو يلمس في الوقت نفسه —  
إمكان تقيضها .



ويرتبط بسمى الشاعر إلى اكتشاف عناصر المأساة والفرح معاً سعى آخر إلى الافتراق بقصيدته عن العادي والمألوف من صور وتعبيرات ؛ فالكلمة في القصيدة — على بساطتها وإيجازها — لا تفصح دفعة واحدة عما تحتزنه من طاقة التعبير ، أما الرمز الشعري فلا يقدم على الإيمان في النظر إلى تلك العناصر والحالات بحثاً عن الأصل والمدعش فيها . ولعل هذا ما يجعل من كل قصيدة مغامرة اكتشاف للشاعر وللقارئ على حدٍ سواء .

## اسم لطفلي الصغيرة

ضوء الشمس . يعلّق  
بك هذا الاسم ، مثلما تعلّق أجنحة فراشة  
بفضف زهرة ندية ؛  
اسم بسيط

جاء في دُفقة سريعة وعفوية  
إلى شفاه طالما أنهكت ، حتى اقتربت  
من اسمك الملائم والوحيد  
آه ثمة أسماء أخرى

وليس يوسمى قط أن أقول لماذا ،  
حين أراك في هَوَاكَ الغامض  
بين الأغصان والنباتات المرتعشة التي تمتد  
بعلو كتفك ليس إلا ،

لماذا يردد قلبي هذا الاسم الملائم والوحيد  
آه أنّ لك أن تدركي

أية هوة تقع بين  
بسمتك الصامتة

وكلها التي تحاكبها؟  
لقد رأيتُ

في قاع تلك البسمة المحيرة  
أميلاً وأميلاً

## صورة ذاتية

خطُ  
متزعج من هذه الكرة الأرضية  
وأبعاده كلها  
تفقد نفسها  
قرب مدار الشمس  
عند تلك النقطة ، أوجد أنا

شبكة صياد  
مسحوبة من نهر  
ومكومة على أكتاف الوحشية  
تلك بلدن

بسمات  
حُرمت من أوتار  
تتبايل صوب بيتي  
عندما تهبها الرياح  
يبقى صغير  
وفي داخل هذا البيت  
خيوطٌ مسرعة لا نهائية  
وكل خيط يلمس الآخر على عجل  
وهناك . حيث تلتقي  
أوجد أنا ◆

من السبيل الذي سيرُ  
إلى تلك الهوة ؛ رأيت

النهايات الميتة  
والمنطفئات العمياء والمنحطمة  
والجسور الكثيرة التي لم تَبْنِ والممتدة  
باتساع الذاكرة ،

والتي على أن أجتازها من أجل معنى صغير  
سوف أصوغه من ركام الأسئلة  
التي تحتشد  
خلف هذا الوجود الصغير

نعم ، حزين أنا ، ولكن لماذا  
أنت حزينة ، ياطفلي ؟ ما الذي يجعلك تنكشين  
الآن مثل فراشة مذعورة ،  
صامتة ، ساكنة ، على أكتاف الظليلة ؟  
لم أفعل شيئاً

سوى أن أعطيتك اسماً ، صغيراً ، ناعماً  
يليق بما أنت عليه في تلك اللحظة

آه نعم ، أنت تعرفين  
الآن ماليس بوسعك إدراكه —  
وكيف ستقضي أيامي كلها  
لأجد لك اسماً ملائماً —

أبقى  
ويجعل معنى ما  
لهذا الوجود الصغير —  
وجودك ، أنت فقط

## هوامش

— ترجمت القصيدتان عن الإنجليزية طبعاً للنص الوارد في :

Vidya niwas Misra (ed), Modern Hindi Poetry: An Anthology, (Agra, India:  
Y. K. Publishers, 1985), p. 46, 47 - P. 72, 73,

— ترجم القصيدتين من المبتدئة إلى الإنجليزية : م. هالبرن M. Halpern و. م. ميورا W.  
M. Murrau على التوالي .

( المترجم )



أحد

## ● فرسان الستينيات !!

## في حياة

## مَجَلَّةُ فُصُول

ولقد بدأ الاحتفال «  
سبحان بالأخاديد» بحملة نصروا  
بمجازاتها من على مدى  
الطائرات، في الفترة التي  
لها جلات عديدة في السماء المظلمة  
والعري، وظهرت جلات الجلاء  
التي وسط كل ذلك قلت  
الجلات المصرية، ورغم الضائقة  
الاصطناعية - في الجلات التي  
نصرها الجيش - تصير بأهمود  
التيهية، ودون محمد  
فخصصت خاصة للجلات، وهو  
ما يؤكد على دور مصر  
والأصناف، التي لا بد أن  
تضطلع به، وذلك هو ما تتركه  
الجلاء، وما يتركه المعلنون في  
الجلات.

وتحدث د. عز الدين اسحاق  
رئيس تحرير مجلة فصول،  
وصاحب النشرة الأولى، شاكراً  
كل من تعاون على إصدار مجلة  
فصول ومن تعاون مع أسرة

وكان كل من يقتر من عبد الحكيم  
الاسم يلمس تلك التسلية الخاصة في  
تفلسفه، التي تجعله في حالة تشكك دائم من  
الأخرين، وهما يكون تغير كثير  
السلاسة متضبطاً، لا توجد أية مشاكل  
ضمن أن يجري، وبين الآخر، ذلك  
ضمن أن التمسب في شخصية طوال تلك  
سواء في السنين الأولى أو بعد أن قد قدرا  
من الشهرة في السنوات الأخيرة، لم يكن  
يكفي، وإنما كانت تحركه مشاعر  
واضحة، تتمثل في إحساسه بأنه لم يذل  
أو يستعبد جراءه من أن يتبع من إيداع  
دورياً كان ذلك الإحساس هو الذي لومه  
من الكثير من المشاكل مع أبناءه، الذين  
كانهم بالذات أحياناً، والمجربون في أحيان  
أخرى من صفحت جريدة والشمب التي  
البحث له مكاناً في السنوات الأخيرة،  
ويعد أن أصيب بالمرض، الذي صاحبه  
1948، وحرق وافته.

وكان عبد الحكيم قاسم يستل كلاًه  
مباراة كان يكرها كثيراً ، ولما كان الموت  
تصبراً .. . ولقد رأيت أن للموت  
لا يكون انتصاراً أبداً للفنان أو الأديب ،  
أنه يكون انتصاراً للشهيد فقط . . . . .  
أفكر . . . . . في كان عبد الحكيم قاسم  
في تجميعه للموت مثل شعوره الحقيقي ، أم  
أنه كان يعرف أنه يموت بعد فترة  
قصيرة . . . . . وعلى أي الأحوال فلقد رأى عبد  
الحكيم أن الموت انتصار على الحياة ، وما  
هو الموت انتصار — ورتكنا نجزر نجزر  
عالم .

۴۰۰

أخيرا في شهر نوفمبر الماضي - رحل  
عبد الحكيم قاسم ، الروائي وكتّاب  
القصة الذي تميز منذ روايته الأولى « أيام  
الإنسان السبعة » .  
وبذلك يكون عبد الحكيم قاسم ،  
أحد الذين رحلوا عن عالمنا في فترة  
وجيزة ، وهم كثيرون .

وفذكر منهم الآن يحيى الطاهر عبد الله  
وأمل خنفر، وحيد الشرفاني، وغير  
الشباب، ونجيب سرور، ونصفي  
سميد، وسيد موسى، وجلال المشرقي،  
وقتل ذلك وحيد الطناني، وصالح عبد  
الصبور، .. وكل هؤلاء ماتوا في محر  
سوى الأربعين، ولم يتجاوزوا الخمسين  
سوى القليلين مثل عبد الصبور، وعبد  
الصينين بالرغم من عبد الحكيم قاسم ٥٧  
(سنة الأذى) فلهذا للرواية العربية بأكثر  
من الأربعين تغلب على راسها . والأخت  
الأب . وغير من طرف الأسرة . و  
الهدى) . إلى جانب مجموعات من  
المتصور، حيث با مكتبة القصة المصرية .

وربما كان مايجز أهمل «عبد الحكيم»  
 قاسم «تصويره» الجوانب من الشخصية  
 المصرية الريفية، أي الشخصية التي تتماثل  
 مع الأرض، تلك الوجود المكملة للتملة  
 التي تختلف عن الشخصيات الريفية التي  
 قدمها عبد الرحمن الشراقي، وعبد  
 الحليم عبد الله وغيرهما من كتّاب الأجيال  
 السابقة التي اهتمت بمثل القلاحين والقرية  
 المصرية، ولقد قبل هذا عبد المحسن بدر  
 كتابه «الشعر والفلاح في الرواية  
 العربية»



تجربتها أثناء حياتها. كما لم  
تقريراً من المجلة في عشر  
سنوات، وما قدمت من أعداد  
ومعاونين شملت جميع التواحي  
النظرية في الطاقة مثل :

- النقد والتراث
- مناهج النقد الحديث
- الأدب والأيدولوجية
- الأدب والأسلوبية
- الرواية العربية
- القصص القصيرة
- النقد والعلوم الاجتماعية
- الحدائق في الأدب والفن .

فصلاً عما قلته المجلة من  
أعداد خاصة من كبار أدبائنا أمثال  
حافظ وشوقي، وصلاح عبد  
الصبور، وأخيراً طه حسين  
والعلاء وهو آخر عدد أصدرته  
مجلة «فصول» وقد تطرق د. عز  
الدين إسحاق في كلمته إلى  
الظروف التي لحقت بصور مجلة  
فصول من عشر سنوات وصور  
الشاعر الراسل صلاح عبد  
الصبور. في استيفار «فصول»  
عندما كان رئيساً لمجلس إدارة  
المجلة العامة للكتاب، والأفكار  
التي راودت د. عز الدين إسحاق  
أثناء جول ما يمكن أن تتطرق إليه  
المجلة، وكان اختيارهم للحدائق  
بالدرجة الأولى مع عدم إضلال  
الزائر العربي في شغل المجالات  
خاصة مجال النقد. وأكد أن  
المجلة التزمت بذلك منذ البداية،  
وحتى آخر أعدادها - التي صدر  
من طه حسين والعلاء - وإن

المجلة التي قوبلت بتحفيز البعض  
من البداية، استطاعت الآن أن  
تكسب الكثيرين، عندما أكتبت  
وجودها، ووضح أنها تمثل مكاناً  
للصراع بين مختلف المدارس  
الفكرية والنقدية، دون الانحياز  
للمدرسة أو لتجاه بعينه، حتى لا تقع  
أهنية التي تصدرها في إخراج من  
أي نوع عندما تميل لتأثر أو تتركس  
له، وهذا كان في رأي د. عز  
الدين إسحاق أهم سمة من  
سهلت للمجلة. وكان من  
نتيجتها :

- أن لغة النقد السائدة  
اختفت الآن عما في سنوات  
السبعينيات، بل إن النقد أصاب  
الكثير من التطور لا يتكره أحد .  
- أصبحت مجلة فصول الآن  
مقروءة على طلبة الدراسات العليا  
في كثير من الجامعات العربية،  
وتلك تمثل شهادة للمجلة .

وتحدث د. عبد الغفار  
مكاوي - في كلمة مختصرة عما  
كان يتطرق من مجلة النقد  
الأولى - في مصر والعالم العربي،  
والتي انتزعت مكانتها بشرف  
وزخامة طوال عشر سنوات، حيث  
كان يتطرق من مختلف المجالات  
بدون يجوار ما هدفت إليه .

- الهدف الأول - تناول من  
أفضلهم النقد في مصر، وضرب  
لثال بعيد الرحمن الشرعوي،  
وابراهيم عبد القادر المازني،  
وسعد مكاوي، وعمود البديوي

وهم المبدعون والنقاد الذين لم  
يتنلوا قدر أبداعهم من النقد .

- الهدف الثاني - ضرورة أن  
تتسع الأعداد الخاصة ومعاون  
المجلة، لما يطره الواقع الثقافي  
للمعاصر في العالم مثلاً علاقة النقد  
بالتفكير الفلسفي والاجتماعي .  
وعلاقة النقد بالتكنولوجيا، التي  
يزدهر تأثيرها في كل يوم، مما يؤكد  
على تغيرات في النظرة العامة  
للإبداع، وشكل الإبداع في  
الحقبة القادمة. خاصة وأنه  
لا توجد مجلة متخصصة للفلسفة  
أو للفكر الطري .

وتحدث الأستاذ - محمود أمين  
المال وأشد بدور مجلة فصول  
وما قلته، وراجع نفسه في رأيه  
الأول المجهوم بعد توالي صدور  
«فصول»، وملاحظته أنها لم  
تكرس للتيبوية بقدر تتركسها  
للمدارس الحديثة مثل الأسلوبية،  
والأدبية... إلى غير ذلك أن  
المجلة أصبحت صغرنا لتتعد  
التيبوية من أروادها لتقديم النقد لها  
على صفحاتها. واعتبر أن هذا هو  
الدور الحقيقي للمجلة النظرية،  
وأشد بذلك الصراع في الأفكار  
وقال أن الجليلين لن يثبت بعيداً عن  
ذلك الصراع والمتنازع بين الأفكار  
وأن محاولة تأسيس علم عالم عربي  
أو مصري، أو نظرية نقدية تتبع  
من والتمنا لن تتم بدون ذلك  
الصراع الذي يجب أن تشجعه  
بتدعائية واتساع أمين بعيداً عن  
الاهتمامات، ولنختصر حتى نصل  
إلى التوازن الصحيح، ولا يجب  
أن نخفي الخطأ، ولينقد كل  
صاحب فكر نظري وميله أمام  
الجميع، ويكون الأفكار النظرية  
الآثار التي لا يذو بدور الأفكار  
الجليدية التي لابد أن تثرى  
الواقع، وثقافته، وتعمل على  
ظهور جيل جديد من الشباب  
يدرك الأهمية الحقيقية للأفكار  
النظرية، وأنه بدون الفلسفة التي  
يعيب عليها البعض لن نفهم  
أفكارنا، وأن هؤلاء الذين يتاجرون  
الفكر النظري والفلسفي، وإنما  
هم يحملون أيضاً وجهة نظر

وفلسفة للحياة، وهي الرجائية  
الجماعية، وإلتنا عندما نتناش كل  
الفلسفات مشرئ أين يكون موقعنا  
من العلم وما يدور فيه .

كما ختم محمود أمين العالم كلمته  
بضرورة عدم انقياس «فصول»  
في الأفكار النظرية المجرمة، حتى  
لا تفقد رسالتها الحقيقية، بل  
عليها أن تربط كل ذلك بالنقد  
الأدبي، ومن الواجب وجود  
مجالات فكرية جديدة للإضطلاع  
بما نريد من صراع الأفكار .

وفي النهاية - أعلن محمود  
المال تغلغله بما يدور حوله،  
 واعتبر أن ذلك مقدمة لتطوير  
حقيقي لابد أن يجد له مكاناً في  
الواقع والخيال في السنوات  
القادمة. وأن الأزمات المزعومة  
هذه لن تعوق ذلك التطور، وإن  
أي جديد يخرج من بين الصراع  
والأزمات .

## ● رقيقة ●

### قصيدة

عرجت من صدار الحروف،  
وثابت على زوروق الريح،  
وانطلقت في الحدائق،  
حطت على وردة... وبكت  
(وهي تبكي مائدة الحروف عبر  
اليوت)

كانت الريح تسلمها،  
عن تمسكها للبطا،  
وكيف تبث هوائها إليه،  
أمام مرايا الضياء  
وشكت ليبرتها في الجنتين  
ساحة حاصرها المنكوبت -  
نحلة لا تمل البنين...،  
تدور على محور إلفي،  
تلف  
ترف  
مباري - يفيض جنتين،  
نحو الزرى...  
وتحوت.

فراج عبد  
العزیز مطاوع





# فريدريك شوبان

## شاعر البيانو في العصر الرومانتيكي

د - زين نصار

الدراسات ( Studies ) - المقدمات ( Preludes ) - اللياليان ( No ctunes ) - الاسكربتو ( Scherso ) - والبالات ( Ballades ) - والفالسات ( Waltzes ) والمازوركات ( Mazurkas ) - البولونيزات ( PAOLONAISES ) . ومن أعمال مؤلفي الموسيقى البارزين في العصر الرومانتيكي ، المؤلف البولندي فريدريك شوبان Frederic Chopin ( ١٨١٠ - ١٨٤٩ ) شاعر البيانو في ذلك العصر ، الذي جاءت كل مؤلفاته للبيانو المنفرد ، باستثناء بعض الأعمال القليلة ، فقد كانت آلة البيانو هي وسيلة المفضلة للتعبير عن مشاعره وأفكاره . وقد جمع أسلوبه الموسيقي بين رشاقة الموسيقى الفرنسية ، وحرارة الإيقاعات البولندية ، فتميزت مؤلفاته ببلاغة موسيقية ومذاق فني خاص ، جعله يستحق عن جدارة لقب ( شاعر البيانو في العصر الرومانتيكي ) . ويمكن أن نلقى بعض الأضواء على حياته وأهم أعماله ، حتى نتعرف على الأسباب التي جعلته يحتل تلك المكانة البارزة بين مؤلفي الموسيقى في ذلك العصر .

شهد العصر الرومانتيكي ( ١٨٢٠ - ١٩٠٠ ) تغيرات هامة في عناصر اللغة الموسيقية . فقد أصبح الاهتمام في المقام الأول بالتعبير عن المشاعر الإنسانية ، وتطورت مؤلفات موجودة بالفعل مثل السيمفونيات والكونشيرتوات المنفردة والأوبرات . وقد ارتبطت الموسيقى بفنون أخرى خارجة عنها ، مثل : الأدب والشعر وفن الرسم مما أدى إلى ظهور مؤلفات جديدة تناسب المزاج النفسى للمؤلف الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، مثل : القصيد السيمفوني ( Tone Poem ) الذى ابتكر مؤلف الموسيقى المجري فرانز ليست Franz Liszt ( ١٨١١ - ١٨٨٦ ) ، والإفتتاحية التصويرية ( Concert Overture ) لمؤلف الموسيقى الألماني فيليكس مندلسون والدرااما الموسيقية التي توصل اليها مؤلف الموسيقى الألماني ريتارد فاغنر Richard Wagner ( ١٨١٣ - ١٨٨٣ ) . كما ظهرت المقطوعات التصويرية للبيانو المنفردة ، مثل الواليات ( Impromps ) -

ولد فريديريك فرانسوا شوبان (Frederic Francois Chopin) في الثاني والعشرين من فبراير ١٨١٠ ، بمدينة زيلازوا وولا (Zelazowa Wola) التي تبعد حوالي ثلاثين ميلا عن مدينة وارسو العاصمة ، لأب فرنسي كان يعمل مدرسا في وارسو ، وأم بولندية . وقد قضى شوبان نصف حياته في وارسو ، ونصفها الثاني في باريس . وكان الأخ الذكر الوحيد بين أخواته الأناث ، وربما كان لذلك أثره على أسلوبه الموسيقي ، الذي يتميز بالرقعة البالغة في أكثر الأحيان . وقد ظهرت مواهب شوبان الموسيقية في سن مبكرة ، حتى أنه استطاع أن يقدم حفله الأول كعازف بيانو وهو في التاسعة من عمره . وقد درس شوبان البيانو على الأستاذ زويوني (Zywny) ، كما درس التأليف الموسيقي على الأستاذ إلسر (Elsner) . وقد ظل دائما معترفا بفضلها عليه ، وكان إلسر بحكمته يقول «دعوه وحده ، فله طريقة نادرة ، لأن مواهبه نادرة» . وعندما سُئل شوبان في رجولته المبكرة ، وهو في مدينة فيينا ، مدينة هابند Hayden (١٧٣٢ -

١٨٠٩) ، وموتسارت Mozart (١٧٥٦ - ١٧٩١) وبيتهوفن Beethoven (١٧٧٠ - ١٨٢٧) ، وشوبرت Schubert (١٧٩٧ - ١٨٢٨) ، والمؤلفين والأساتذة العظماء ، سئل شوبان كيف استطاع تحصيل كل هذا العلم في وارسو وهو بعيد عن حافة الحضارة الموسيقية الأوروبية ؟ أجاب شوبان بقوله «تعلمت من زيسوني (Zywny) والسر (Elsner) فإنه حتى أكثر الناس حقا لا يد وأن يتعلم منها شيئا» . وقد كان شوبان إجتماعيا بالفطرة ، فقد أحب الصحة وأحبته الصحة . وقد اختلط طوال حياته بأناش متفقيين ، ويمكن القول بأنه لم يختلط بغيرهم . وفي تلك الفترة كان أصحاب السطوة الأدبية في وارسو والمواصم الأوروبية الأخرى كل من :

شيللر Schiller (١٧٥٩ - ١٨٠٥) وجيته Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ويسرون Byron (١٧٨٨ - ١٨٢٤) ، وشكسبير Shakespeare (١٥٦٤ - ١٦١٦) ولكن من الصعب تتبع تأثيرهم على مؤلفات شوبان . وفي عام ١٨٢٥ زاد

اليكساندر الأول قيصر روسيا مدينة وارسو ، وسمع الصبي شوبان ، فأعجب به وأهداه خاتما ماسيا تقديرا لفنه . وفي تلك السنة نشر شوبان أول أعماله للبيانو ، وهو (روندو) في مقام دو الصغير ، تحت مصنف رقم (١) ، وإن لم يكن ذلك هو أول عمل كتب شوبان . وفي عام ١٨٢٨ زار مدينة برلين ، وفي أغسطس من العام التالي قدم حفلين في مدينة فيينا . وفي تلك الفترة قابل شوبان مؤلف الموسيقى وعازف البيانو النمساوي الشهير يوهان هاميل Johann Hummel (١٧٧٨ - ١٨٣٧) ، وعازف الفيويلة الإيطالي البارع نيكولو باجانيني Niccolo Paganini (١٧٨٢ - ١٨٤٠) . وفي السابع عشر من مارس عام ١٨٣٠ قدم شوبان حفله الأول بمدينة وارسو ، وبهذه المناسبة كتب كونشرتو البيانو والأوركسترا في سلم فا الصغير مصنف (٢١) ، وقد نشر له أنه رقم (٢) ولكنه في الحقيقة كتب أولا . وبعد ذلك قرر الرحيل عن بولندا ، لأنه أحس أن مواهبه وقدراته الفنية تحتاج إلى أفاق أرحب لتحقق فيها حيث مواصم الموسيقى في العالم آنذاك ،

وبمناسبة رحيله أقام له أستاذه إلسر (Elsner) حفل وداع وكتب له غنائية خصيصا لتلك المناسبة ثم أهداه علبة فضية مملأها بتراب وطنه بولندا ، وقد حرص شوبان على تلك العلبة وما فيها من التراث حتى آخر لحظة من حياته . ثم سافر بصحبة أحد أصدقائه ، حيث زارا مدن بريسلو (Breslau) ودرسدن وبراج وفيينا ، وحقق نجاحا في العاصمة النمساوية . وفي شهر يوليو عام ١٨٣١ سافر إلى ميونيخ ثم إلى استوتجارت ، وفي المدينة الأخيرة سمع بنبا سقوط وارسو في أيدي الروس . وفي ثورته عقب سماعه ذلك البنا كتب (الدراسة الثورية) الشهيرة في سلم دو الصغير مصنف (١٠) رقم (١٢) في سبتمبر ١٨٣١ . وفي وقت مبكر من أكتوبر ١٨٣١ وصل شوبان إلى مدينة باريس واستقر بها ، وأصبحت مركزه الرئيسي طوال السنوات الباقية من حياته . وسرعان ما كون صداقة مع مؤلف الموسيقى المجري الشهير فرانز ليست Franz Liszt (١٨١١ - ١٨٨٦) م . ويمكن القول بأن شوبان قد تأثر في موسيقاه إلى حد ما بأعمال كل من : مؤلف الموسيقى وعازف البيانو التشيكي دوسيك Dussek



( ١٧٦٠ - ١٨١٢ ) : المؤلف الموسيقي ومساهمات البيانو السمائي يوهان هاميل Johanna Hummel ( ١٧٧٨ - ١٨٣٧ ) ، والمؤلف الموسيقي وعازف البيانو الأيرلندي جون فلد John Field ( ١٧٨٢ - ١٨٣٧ ) ومؤلف الأوبرا الإيطالي فينتزو بيليني Vincenzo Bellini ( ١٨٠١ - ١٨٣٥ ) . وفي باريس أحس شوبان بلمسة إلى وضعه الذي لا يستطيع العوذة إليه ، ومن دعى تلك المشاعر كتب مقطوعات موسيقية على أساس ألحان قومية بولندية ، وذلك في مؤلفات المازوركا ( Mazurka ) والبولونيز ( Polonaise ) . وفي عام ١٨٣٥ وأثناء زيارة شوبان لمدينة درسدن التقى بفتاة بولندية في التاسعة عشرة من عمرها ، ووقع في حبها ، ولكنها لم تبادل الحب ، مما جعله يشعر ببيئة الأمل ، وتحول نحو إصرار أخرى تكبره بخمس سنوات هي الرافائيلة الشهيرة جورج صاند واسمها الحقيقي أورور دوديفان ( Mme Aurore Dudevant ) . وارتبط بها بقرعة ، وكانت امرأة متحررة وتشبه بالرجال ، ولقنت إليها الأنظار بتدخين السيجار ، وارتداه الراويل ، وكان لها عدد من الأطفال تقوم برعايتهم . وكانت قد سمعت بعض مؤلفات شوبان ، وطلبت من فرانز ليست أن يقدمها له .

وفي باريس حقق شوبان نجاحاً كبيراً كمؤلف موسيقى وعازف بارع لآلة البيانو ، كما تساقب أبناء الطبقة الأرستقراطية لتعلم البيانو على يديه . وفي تلك الفترة بدأت تظهر عليه علامات إصابته بمرض ( السل ) الذي قضى عليه في نهاية الأمر . وفي نوفمبر ١٨٣٨ أصطحب جورج صاند ، شوبان وأطفالها إلى جزيرة مايوركا بسبب سوء الطقس في باريس ، ولكنهم فوجئوا بسوء أسوأ في الجزيرة . كما أن سكان الجزيرة لم يكونوا يتحدثون سوى باللغة الإسبانية ، بالإضافة إلى خوفهم من أن يصيهم شوبان بالعدوى . فكانت الإقامة غير مريحة ، مما أدى إلى إزداد حالة شوبان الصحية سوءاً ، فسارعوا بمغادرة الجزيرة . ورغم كل تلك الظروف ، فقد نجح شوبان في إنجاز عدد من المؤلفات ودونها ، وتضم تلك المؤلفات الكثير من المقدمات ( Preludes ) مصنف ( ٢٨ ) وأخيراً عادوا إلى فرنسا في أواخر

فبراير ١٨٣٩ . وفي عام ١٨٤٧ حدث نزاع كبير في عائلة دوديفان ، وتهور شوبان ، وانحاز إلى جانب ابنتها صولانج ( Solange ) التي كان زواجها من أحد الماثلين محل استنكار جورج صاند وابنها مويرس . وقد حطم هذا الموقف العلاقة بين شوبان وجورج صاند . وفي أبريل ١٨٤٨ زار شوبان مدينة لندن ، ولكن صحته كانت هائلة ، وعندما كان يذهب للعزف في بيوت الأرستقراطيين ، كثيرا ما كانوا يحملونه إلى الأدوار العليا . كما عزف في كل من مانشستر وجلاسكو وأدنبرة ، وأمضى وقتاً طويلاً بين أصدقائه الفنانين حيث لقي كل الترحيب . وعندما عاد إلى لندن حوالي شهر نوفمبر ، شعر بسوء حالته الصحية . ودعى إلى حفل موسيقي بولندي ، وكانت تلك آخر مرة يظهر فيها في حفل عام . وفي يناير ١٨٤٩ عاد إلى مدينة باريس ، وهناك سمعت حالته الصحية والمالية معا . وفي حوالي منتصف الصيف زادت حالته المالية سوءاً ، فقامت صديقتها الروسية الكونتيسة أوريسكوف ( Countess Obreskov ) بتقديم بعض المساعدة . ولكن الأنسة إسترنج ساعدته بمبلغ كبير من المال دون أن يعرف مصدره . ولكن صحة شوبان ازدادت سوءاً ، فاستدعوا أخته ( Ludwika ) من بولندا لترعاها في أيامه الأخيرة . وفي السابع عشر من أكتوبر ١٨٤٩ مات شوبان وسط أصدقائه . فصلوا عليه في كنيسة المادلين الشهيرة في باريس ، وحضر جنازته أربعة آلاف شخص ، بالإضافة إلى المغنين وأعضاء أوركسترا كونسيرفوار باريس الذين عزفوا القداس الجنائزي لموتسارت ، وعُزف مارش شوبان الجنائزي عند دخول القبة الجنائزي وعُزفت إثنين من مقدماته على آلة الأورغن . وبناء على وصيته فقد استندعوا قلبه ليُدفن في وارسو ، ثم نثروا على جثمانه تراب بولندا الذي كان معه في العربة القضيبة التي احتفظ بها طوال الوقت ، ثم دُفن بجوار صديقته بليخي . وهكذا كان شوبان وفيًا لوطنه حياً وميتاً . وفيما يلي بيان بأهم مؤلفاته :

أعماله البيانو المنفرد :

٤ بالاد - ٢٧ دراسة - ١٢ بولونيز - ٢٥ مقدمة - ٤ سكرتسو - ٣ سوناتا - ١٣ فالس - فاتاتازيا في سلم فا الصغير - ١٧ وهليات - ١٩ ليلة - ٥١ مازوركا .

#### مؤلفاته لموسيقا الصالون :

ثلاثية البيانو - سوناتا للشيللو - مقدمة وبولونيز للشيللو والبيانو . بالإضافة إلى ( ٢ ) كونشرتو للبيانو والأوركسترا . ويقول هوجو لاينغستريت عن موسيقا شوبان ( ١ - ٣٥٧ ) : لا يعرف إلا القليل أن تألفت فاجنر ( Wagner ) وليست ( Liszt ) الكروماتية الأخاذة هي وليدة تألفات شوبان ، وأن شوبان هو مكتشف هذا العالم الجديد بظلاله المثالية ، وانتقالاته الأحاذة من أسطح الألوان إلى أعتمتها ، وأنه هو الذي اكتشف سلم الألوان الموسيقي . فغند شوبان لم يعد المقام كما هو الحال في الموسيقا الكلاسيكية من أركان البناء الموسيقي ، بل أصبح أساساً ذا قيمة توليفية . وقد عُني شوبان بوصف الأب الحقيقي للموسيقا التأثيرية بهذه التصويرية أكثر من عناية بأي جانب آخر من جوانب المقام الموسيقي . وأصبح للانتقالات المقامية عنده معنى جديد . ففي الموسيقا الكلاسيكية كانت النحلة ، من جانب الشكل والبناء ، فهي مصممة وفقاً للمكان والزمان . ومن الإجراءات التي لا مناص من اتباعها في الطريقة الكلاسيكية البدء في مقام موسيقي معين ، ثم يترك هذا المقام على أن تتم العوذة إلى إلهي النهاية ، ولا يتجمل شوبان هذه الوظيفة البنائية للمقامات أو يتكرها ، إلا أن أكثر ما كان يعنيه ويطرب له ، كان البراعة في حجب هذه المقامات أو عدم إظهارها ، أي أن ما كان يهيم هو أن يكون للموسيقا الغلال اللونية الرقيقة التي كان الرسامون الرومانتيكيون - وبوجه خاص صديقه الحميم يوجين ديلاكروا - يشدونها . وقد نظر شوبان للون على أنه عامل أولي مستقل له مكانة بارزة في الموسيقى ، بشرط ألا يتأثر التماسك أو تتأثر الميلوديا من جراء زيادة اللون . وربما أمكن التعبير عن ذلك بدقة أكثر إذا قلنا أن السمة الأساسية للميزة لموسيقا شوبان الرومانتيكية هي الميلوديا المتخيلة في صورة لون ، أوفى صورة لون دائم الثفر ، أو في صورة لون يتحرك أو ينساب ، وفي مثل هذا الفن من الضروري أن يكون الاختلاف بين الضوء والظل ، وبين الألوان الباهتة والألوان الصارخة ذا أهمية أولية . ويؤيد هذا إلى الجوع إلى جميع السبل المتيسرة بما في ذلك الإيقاع والانتقال من العتف إلى السرفة لتحقيق ذلك . وقد لجأ شوبان إلى عدة سبل



لتعبير عن الرؤى الرومانتيكية للألوان باختلاف درجاتها ، كان من بينها مايل :

- مرونة إيقاع (Rubato) .
- وقسة الإشارات إلى العنف والرقة .
- التشديد\* في إطلاق النغمة .
- تأخير النبر (Sqnopation) .
- الإرتفاع التدريجي للصوت بصورة درامية مثيرة .
- الزيادة التدريجية في سرعة العزف .

الإنطباع الفجائي .  
وقد استلهم شوبان العناصر السابقة وغيرها للتعبير عن مشاعر روحه الرومانتيكية . . . الأشواق والياس والانفعالات وللتعبير عن شخصيته الفريدة . فجاءت قيمة موسيقاه الخالدة نتيجة لهذا التوافق الذي ظهر فيها بين خصائص شخصيته وتعبيره عن عالمه العاطفي . ولعل له لم يكن أيضا من محض الصدفة أن ترتبط نبضة الموسيقى في العصر الرومانتيكي بألة البيانو أكثر من ارتباطها بألة آلة موسيقية أخرى . فلم يكن مستطاعا لألة آلة موسيقية أخرى كالأورغن أو الآلات الوترية أو آلات النخع أن تتوافق مع هذه الموسيقى العاطفية الجديدة بمثل الروعة التي تحققت عند استخدام ألة البيانو . كما كان لاستخدام الدواسة (Redal) تأثير أعظم أهمية ، فيفضلها أمكن إطالة النغمة وفقا لرغبة المؤلف . وقد ساعدت تلك الميزة في ألة البيانو على إبراز ما في الرومانتيكية من سحر ، وإظهار الألوان والأجواء المختلفة . ولهذا فكم رأينا فإن الغالبية العظمى من أعمال شوبان قد كتبت لألة البيانو المنفردة ، وهي ما زالت تحتل مكانها في قاعات الموسيقى وحللتها حتى اليوم . والجدير بالذكر أن الرقص ومصمم الباليه الروسي ميشيل فوكين Michel Fokine (١٨٨٠ - ١٩٤٢) ، قد وقع اختياره على أربعة مقطوعات من مؤلفات شوبان لألة البيانو المنفردة ، بعد أن أعاد كتابتها للأوركسترا مؤلف الموسيقى الروسي اليكساندر جلازنوف Alexander Glazunov (١٨٦٥ - ١٩٣٦) تحت عنوان شوبينانا (Chopiniana) . وقد احسوت تلك المقطوعات على : بولونيز - ليالية - مازوركا - تارانتاللا ، ثم أضاف إليها

ميشيل فوكين رقصة فالس - فأعاد جلازنوف كتابتها للأوركسترا من أجله . ومصمم باليهاً على تلك الموسيقى ، فلم لأول مرة في الحادي والعشرين من مارس ١٩٠٨ على مسرح مارينسكي بمدينة سانت بطرسبرج ( لينتجراد حاليا ) تحت عنوان ( شوبينا فا ) وعرضته فرقة الباليه الامبراطوري . فكان ذلك أحد الأعمال الرائدة في مجال الباليهات السيمفونية ، التي تقدم بمصاحبة موسيقا لم تكتب أصلا لباليه ، وقام بكتابة موسيقا الرقصات للأوركسترا موريس كليل ( Maurice Keller) ، فيها عدا رقصته الفالس التي كتبها للأوركسترا - جلازنوف . وفيما قام عدد لا يحصى من المؤلفين الموسيقيين بإعادة كتابة هذه المقطوعات للأوركسترا . وعندما عُرض الباليه لأول مرة في أوروبا الغربية في الثامن من يونيو ١٩٠٩ على مسرح الشاتليه ( Chatelt ) ببريس ، وعرضته فرقة الباليه الروسي ، وأطلق عليه اسم السلفيدت ( Les Sqphides) . وقد وصف فوكين الفكرة بأنها إحياء للرومانتيكية . ويتكون هذا الباليه من موسيقا عدد من الرقصات لا تربط بينها قصة محددة . ونحى على النحو التالي .

- ١ - افتتاحية ( Overture ) : وهي موسيقا مصنف (٢٨) رقم (٧) ، وهي في مقام لا الكبير ، وقد أعيدت كتابتها في مقام لا ييمول الكبير لتمشى مع موسيقا المقطوعة التالية لها ، وهي تمزف مرتين .
- ٢ - ليالية ( Nocturne) : في مقام لا ييمول الكبير مصنف (٣٢) رقم (٢) ، وتزدى موسيقا هذه المقطوعة بسرعة أبداً من سرعة عزفها على البيانو المنفرد ، ويؤديها مجموعة من الراقصين .
- ٣ - فالس ( Waltz) : مصنف (١٠) رقم (١) في مقام صول ييمول الكبير ، وتضاحب هذه الموسيقى رقصة منفردة تؤديها الراقصة الأولى .
- ٤ - مازوركا ( Mazurka ) : مصنف (٣٣) رقم (٢) وتؤديها راقصة منفردة .
- ٥ - مازوركا ( Mazurka ) : مصنف (٦٧) رقم (٣) حيث يعزف لحنا الأساسي أبداً من سرعة عزفها على ألة البيانو المنفردة ويؤديها الراقص الأول .
- ٦ - المقدمة مصنف (٢٨) رقم (٧) ، التي سمعت في البداية كافتاتحية ، ولكنها

هنا تعاد ثلاث مرات ، وتؤيها الراقصة الأولى .

- ٧ - فالس مصنف (٦٤) رقم (٢) في مقام دو ديز الصغير وهي رقصة ثنائية ويؤديها الراقص الأول والراقصة الأولى .
- ٨ - فالس مصنف (١٨) ، وتضاحب موسيقا مجموعة من الراقصين ليختتم الباليه .

وهكذا نكون قد إستعرضنا بالتفصيل أجزاء موسيقا باليه ( شوبينانا ) الذي يُعتبر من النماذج المبكرة لباليهات السيمفونية . وتكون قد وصلنا أيضا إلى ختام حديثنا عن مؤلف الموسيقى البولندي فريدريك شوبان ♦

#### المراجع :

- ١ - هوجر لاغتريت : الموسيقى والحضارة ، ترجمة أحمد حدى محمود ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والأبناء والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٤ .
- ٢ - Cihopins : Abraham, Gerael : Musical Stule. Oxford University Press, London, 1968.
- ٣ - Blom, Eric : Some Greet Composers O.U.P., London, 1970 .
- ٤ - Schholes, Percy, A. : The Oxford Companion To Music, O.U.P. London, 1970.
- ٥ - Selhles, Percq, A. : The Listeners Historq of Music, O.U.P., London, 1967.
- ٦ - Searle, Humphrey : Ballet Music Dover Publications, New qork, 1973.
- ٧ - The Larousse Encuclopedial of Music Edited By geoffrey Hindley, London 1982 .
- ٨ - Wilson, G.B.L. : Dictionary of Ballet, Adam, charles Black, London, 1974 .



عالم مارسيل  
بانيول  
« الصمت  
يقتل الحياة »

الريحان في السكرتير الفنى،  
ومثل «غال»، التى اقتبست في  
السنيما المصرية حتى الآن ست  
مرات ..

يقضوا بعض الأوقات السعيدة .  
وفي هذه الزيارات كثيرا ما يقوم  
الصغار بممارسة الشفافة الموهودة  
يقول باتيول في كتابه : « لقد  
عشت طفولة ساهرة .. فقد  
عاش باتيول في بيت أبلجة حيث  
توجد حديقة واسعة بها الأشجار  
الكثيرة يشرف عليها جانيش  
يجب عمله ملأ ابتهاه وقد صرح  
هذا الرجل فيما بعد أنه كان يقيم  
للأشجار نفس المراسم التي تقام  
للشجر فعندما تموت إحدى  
الأشجار كان عليه أن يدفنها  
ملأيا بفعل من البشر لكن الأطفال  
كانوا كثيرا ما يمتزحون هذه  
الأشجار ، ويضعون بدلا منها  
تباتات صغيرة على الرجل أن ينتظر  
طويلا قبل أن يراها تنمو .

يقول بير يار في مجلة لويوان أنه  
إذا كان باتيول قد منع اسمه بعد  
وفاته إلى قرابة مائة وأربعين  
مدرسة ، فإن طفولته كانت في حد  
ذاتها مدرسة بما بها من مغامرات .  
فهو طفل كان يمشي الطبيب  
الأبيض والرييلة السوداء ، والحرير  
البنفسجي . وهو دائما يفتي عندهما  
يتشاجر مع الصغار . وكانت  
أحبته المفضلة هي هؤلاء الأوهام .  
زوج الثورة ، لقد خلق باتيول من  
طفولته شعارا ومراسم خاصة .  
فالحياء بالنسبة له ليست سوى  
درس ينفذه المرء من أشعار جان  
لأوسنتين : « أحسن وتعلم  
المحانة ، فحين نمقتل دوماً أنه  
الدرس الأول الذي تعلمه باتيول  
من مقاعد الدرس .

ويقول الكاتب أن باتيول قد  
انتقل في طفولته بين بعض المدن .  
وفي تلك الأونة كانت أوروبا  
تشهد أكبر حركة لتكديس المال في  
لندن . وكان الناس يهللون القيام  
بالمغامرة وهم يرتكبون يورغم  
وبصاهجهم من أجل الإقامة في  
أماكن جديدة يسكنون فيها أفضل .  
يدافع عن نفسه ضد الطبيعة .  
علم هذا باتيول أن على المرء أن  
يواجه من نفسه ضد الطبيعة .  
وإن يتعلم المغامرة معها كانت  
نتائجها ليس بدافع التسلية ،  
ولكن من أجل البحث عن أماكن  
جديدة للإيواء والعمل . ويتعلم  
باتيول أن الذهاب إلى الريف ليس

ابدا من قبيل السباحة بل هو  
دروب من دروب المغامرة .

لذا فقد كان لباتيول مفهوم  
حول المساعدة ربما أن البعض ينظر  
إلى المساعدة على أنها المسألك  
والمشرب الطين . وإنما احتفالية  
أثناء المشاة وسط الأسرة خاصة  
أن هناك أعياد كثيرة يحتفل بها  
الناس طوال العام ليست هذه  
وحدها هي المساعدة بل هناك أيضا  
التمتع بلشمة الشمس ولبس  
الحياه وشم الزهور .

كان باتيول يشعر بسعادة وهو  
عاط بالفرد אשר لهذا وحده  
كفيل أن يمد منه حدة الملل  
ويخفف الآلام . فالأهل أبيه  
يعبرون قلوبهم وهي لمرء أن يصبر  
كي يحس بأنهم سعداء .

يقول بير أن الأب جوزيف  
باتيول قد قال لأحفاده أسرته في  
الشهور الأولى من عام ١٩٠٠  
« هذا هو قرن جديد يولد وسوف  
يكون العلم سببا لسعادة الناس .  
لقد كان الأب رجلا يؤمن بالعلم  
والثقافة ، وإن العلم سيكون سببا  
لسعادة البشر . وقد ظل باتيول  
ولما لراه أبيه . وعاش ، هذا  
القرن أربعة وسبعين عاما يؤمن  
بالأدب والعلم معا . وكان يحسن  
دوما بالسعادة رغم أن هذا القرن  
قد شهد الحرب العالمية الأولى .  
ثم انتهت الحرب الثانية بكارثة  
هروشيا .

في روايته « عهد أبي » تردّد  
أحدى الشخصيات الجلبابة قائلّة  
« منذ أن أصبح الإنسان انساناً ،  
فإن أفكاره قد تركزت على هدف  
واحد . هو أن يرى للمضى دائما .  
عليه أن يسلم . وإن يمارس  
الحرب . وينتج الأفضال .  
وعليه أن يكون تاضعا كل هذا  
من أن يرى ما طرحه خلف ظهره  
للمضى . وقد فعل باتيول مثل  
بطله فقد كان مربوطا دائما إلى  
ماضيه . وبها اكتشف من حلاوة  
الحاضر . إلا أنه كان لمسورا دائما  
نحو هذا الماضي .

ونعت عنوان « بلاد الكلام »  
كتب بير ماركابرو P. Marcabru

أن فرنسا مارسيل باتيول قد ماتت  
في يونيو عام ١٩٤٠ بعد أن احتلتها  
القوات الألمانية . كان عليه أن  
يتعلم كل ما بهته وبين فرنسا  
الحاضر ، كي يعود بحياة  
خاصة .

« ولتبر بالنسبة لنا الآن ، هو  
سينا باتيول ، وسرح باتيول .  
فالكلبات هنا تتساق كلها تردت ،  
وتؤكد أن هناك بالفعل لغة كلام .  
هذه اللغة تنطلق حتى أطراف  
الثرثرة . والكلبات تلبو كلها  
قائعة من بعيد لكها مع نكك  
مألوفة . لقد تفت حلاوة باتيول  
على الكلام . فهو كيم حله  
الابتداعي . ويعلق الأبتسلفة  
أعانا بأن الصمت يقتل الحيلة .

فالكلبات عند باتيول تحلق  
للمشاهد والمشار . وتظل ساكنة  
في قلوب البشر . تلبو كلها  
مؤسسة تربط بين الرجل والمرأة .  
وتقوى العلاقات بين أفراد  
الأسرة . فتجمل الصغار يمتزحون  
الابتسامات . وتثير الإعجاب بين  
الأب وابنته . لذا فلم يكف  
باتيول عن التكرار بأن السعادة  
يمكن اقتسامها بين طرفين .  
وهكذا جاءت أهمية باتيول في فترة  
نقست فيها أشياء عديدة ،  
وربعت الوحدة وسامت .  
وأصبحت الرابطة الأسرية مجرد  
حلم .

باختصار لقد جعل باتيول  
الحياة فنا . شرط أن يجي البشر معا  
كي نجعل الحياة جنة أرضية لذا  
فإن أغلب شخصيات باتيول  
سعداء . لديهم قويم . وتأثيرهم  
الاجتماعي . ويرون مسافة  
الانسان لا تكتمل الا بارتباط  
البشر ببعضهم ، خاصة الرجال  
بالساء .

أما رمون كاستان فيعتبر أحد  
الكتاب الذين اهتموا بتاريخ حياة  
باتيول فقد قدم سيرته الذاتية في  
كتاب ضخيم عام ١٩٨٧ . وكشف  
في كتابه الكثير من الأمور الغامضة  
حول باتيول . وقد كتب كاستان  
مثالا في مجلة لويوان بتسمية تكريم  
باتيول في يتحدث عن إحدى  
التجارب التي عاشها الكاتب في

أوائل الثلاثينيات . لقد ذهب  
باتيول إلى لندن بصفة خاصة كي  
يشاهد السينما الناطقة . . ويبدو  
أن هذه التجربة قد تركت أثرا  
واضحا في الكاتب فعاد إلى باريس  
ووقف أمام الجمهور الذي يشاهد  
مسرحية « مارسوس » وقال :

« اليوم يحضر العرض خساسة  
مشاهد . يفضل الكثير منهم  
الجلوس في الصف الأول ، أو في  
الصف العشرين على أكثر تقدير  
كي يشاهد العرض من قرب .  
لكن في السينما تختلف الأمور  
كثيرا . فالكل يشاهدون نفس  
الشهد أيا كان المقعد الذي  
يجلسون عليه . وكلهم يسمعون  
الحوار بنفس درجة الوضوح .  
يحكمهم أن يسمعوا المشغلين  
يسمعون . وعندما تتساو دمة  
فوق عند البطة . فإن كل  
المشاهدين يرونها .

لقد تعلم باتيول من هذه السينما  
الناطقة أن الكلام شيء بالغ  
الأهمية . اعتقد البعض أن الكلام  
سوف يقلل السينما لكن الكلام  
أصبح شيئا هاما لها يمد .

كان هذا الحادث سببا لتتعود  
عند باتيول . فقد راح السينياليون  
يطلبون من أن يقي مع المسرح  
« لماذا تمشي تسك ؟ فإلسيا لنا  
وليست لك ، لذ قرر باتيول أن  
يعمل في السينما . . وإن يخرج  
اللامه بنفسه .

لقد الأسباب أصبح مارسيل  
باتيول بمثابة ضمير الناس . ولذا  
لقد عاش في قاروب سنوات  
طويلة . قرابة ستين عاما من الحلم  
الرويدي الجميل . هو حلم حقلي  
عاشه باتيول مع أسرته فلم يكن  
ابدا لرجا في أسرة متفككة . سواء  
كان ابتهاه أم زوجا . وهو دائما  
سعيد . لذا أحيه قراة وجمهوره  
في كل عصر ولم يكن فرييا أن  
تخصص عنه مجلة مثل لويوان أكثر  
من حشرين صفحة في أحد  
أعدادها الأخيرة . ونحن نعتقد أن  
مثل هذا الكاتب سيظل ساكنا في  
أعناق الناس سنوات طويلة جدا .  
عن مجلة لويوان ٣ - سبتمبر  
١٩٩٠



## الثقافة والتنمية

### د. لويس عوض

يبدأ الجزء والاحساس بأن كل تنمية تتضمن بالضرورة درجة من درجات هدم الذات وبالتالي فهي تتعارض مع الأصالة .

وهذا تصور صوري أرسطاطاليس لفكرة الأصالة ينقصه البعد الجدلي ، وهو مؤسس على ما يسميه المناطق القوانين الأولية للفكرة ، وهي قانون الذاتية « أى أن الشيء هو هو » قانون عدم التناقض أى أن الشيء لا يمكن أن يكون نفسه ونقيضه في نفس الوقت »

وقانون الوسط الممتنع « أى أن الشيء لا يمكن أن يتحول من نفسه ومن نقيضه في نفس الوقت » وربما أضيف الى هلمه القوانين الأولية قانون رابع هو قانون السببية « أى نفس السبب نفس النتيجة .

ولكننا في الحالين نجد أنفسنا بلازاء تساؤلات جماعة من الباحثين عن طريق المستقبل لأمهم ولأوطانهم . ريشء من التامل اعتدلت الى الآن : ان من يضع الثقافة في مواجهة التنمية إنما يطرح قضية الأصالة والمعاصرة في ثوب جديد ويطلب إعادة فتح باب الاجتهاد فيها ، إما لأن الموضوع غدا ستهلكا ، وإما لتقص الاقتناع بتأجيل الحوار فيه واللجاج حوله رغم أنه كان الشغل الشاغل لفكرى العالم العربى منذ بداية عصر النهضة في كل بلد عربى .

وافترض التعارض بين الثقافة والتنمية قائم على . تنمية معنى التطور والتغيير وربما اختلاف المسار كما أو كيفا معا ، وهو تصور صحيح . . والتطور والتغيير واختلاف المسار تتضمن معنى تهديد الهوية الأصلية وزعزعة مقومات الذاتية ومن هنا

عندما تفضل محمد بن عيسى وزير الشؤون الثقافية بالملكة المغربية وأبرق لى بالدعوة للمشاركة في ندوة « أصيلة » حول موضوع « الثقافة والتنمية » فقد افترض عنوان الندوة وجود تعارض أصيل بين الثقافة والتنمية ، وكأنما هما خصمان يتواجهان في ساحة محكمة لهذا المفهوم عبارة Culture Versus develop-

ثم تلقيت « تليكس » يطرح القضية نفسها بطريقة أشد غرابة تحت عنوان : « أية ثقافة ؟ أية تنمية ؟ وكأنما هناك بدائل عديدة من الثقافة وبدائل عديدة من التنمية يمكن أن يخفى بعضها عن بعضها الآخر بدائل لوفرها وصدقها نجهلنا نهار أمام مشكلة الاختيار .

وبهذا نكون قد قفزنا مباشرة من الأسراف في الاستبعاد الحضارى الى الأسراف في الاستبعاد الثقافي

ولعل عبادة الاسلام هي أقوى عبادة  
بين العبادات التي عرفها تاريخ  
الشيعة .

فطرح قضية التعارض بين الثقافة والتحررية في الواقع إعادة طرح القضية التعارض بين الأمالة والحاصرة ورم قضية مبرجوعة مستهلكة تتخذ منها الرعية في كل بلاد العالم اسلحاً للميلش بالتمس الجندية واقتلاع أصول التحول في المجتمع التقليدي، واما ما فيها هو التفتت والتفانيقة البيرة التي يبلأ اهلها العوة الفكر من المحافظين فيسرون ليسوكوا النص من رسلها فطرحوا الأطراف وهم هذا يعطلون تطور المجتمعات الاسلطة الحاضرة لاهم يجلون طرح الاسلطة الحاضرة التي يمكن أن تعمل ثار في قضايت المكن.

والمشكلة الحقيقية في التطور  
للاسططاليس هي للكون والحياة  
الحقيقية أنه ليس زيفاً صريحاً رغم  
أنه لا يثبت بالمعنى الباطن في الكون  
والحياة والحقيقة. بل إن للتطور  
لاسططاليس صدقة عند التمام  
حيث التغيير والحركة والصور  
المتناهية في الصغر -  $\text{Infinitesimal}$   
فيتمسك بها بحيث لا يجب لها  
حساب، فإن حينها لها حساباً  
وقمتاً في التطور الآخر وهو غير  
قوي حيث الهوية متمسكة بكل

هذا التصور لوهية المجتمع العربي أو المجتمعات العربية أن لها جوهرها واحدا ثابتا يتجلى عواصِل الضرورة والتمييز أو التطور، أو أو التميز أو التنمية، أو الحلم أو البناء، أو الحياة أو الموت، أو أو التجدد أو القضاء، هو وراء هذا التصور لتعارض بين الطيف والتنمية. التصور ناشئ من الإيمان بكمال الموجود الأول وبالخسالة الأولى واشتمالها على كل ما تحتاج إلى الإنسانية في وجودها وسماها: أي الإيمان بعصر ذهبي اجتمعت فيه كل الفضائل في السلم والحرب، وفي الفكر والفعل، وفي الشعر والثر، وفي الوسائل والغايات وفي العادات والتقاليد، الخ. وهو نوع من عبادة السلف التي تتخذ من التورث حجة صريحة وتعد كل خروج عن التراث زندقة

أما الطريقة الأخرى التي تطرحها هذه القضية في هذه الندوة وهي التنازل للغير : « أية ثقافة ؟ » فليس فيها شذوذاً أبداً بل ما يوجد بلإلّ متعلّقاً . هي طبيعياً تطرح قضية الأممية والمصاهرة في ثوب جديد . السؤال : « أية ثقافة ؟ » يخرج من « أي ثقافة الشرق ؟ » و« أي ثقافة الغرب ؟ » و« أي الثقافة القسومية ؟ » و« أي الثقافة الانسانية ؟ » و« أي ثقافة الآباء ؟ » و« أي ثقافة الأبناء ؟ » و« أي ثقافة الأولاد ؟ » ولربّ « أي ثقافة الحضارة ؟ » ونظراً لتعدد المويجات اللاتينية في هذه المسئلة ، فاصفروني إذا أنا سألته : و« أي الثقافة المصرية ؟ » و« أي الثقافة النيجيرية ؟ » و« أية ثقافة البربر ؟ » وسواء ؟ « أي ثقافة البربر ؟ » و« أي ثقافة الشولوك والدينكا والنور ؟ » و« أي ثقافة الإنسان ؟ » و« أي الثقافة السواحلية ؟ » بل ستاذنكم في أن أسأل : « أي ثقافة المدينة ؟ » و« أي الثقافة العلمانية ؟ » وبعد مطروح انجم أبيات الله ، من حقنا أن نسأل : « أي ثقافة المدينة ؟ » و« أي الثقافة العلمية ؟ »

وبالمثل حين نتحدث عن التنمية  
تكثر الدلائل أيضا، ونحن بالفعل  
نتصالح الآن بطريق السلامة ؟ أم  
لا ؟ التنمية في طريق التنمية  
الزراعية ؟ أم في التنمية الصناعية  
؟ أم في التنمية الزراعية ؟ أم في  
التنمية الميكانيكية ؟ أم في تنمية  
الصناعات اليدوية كما يرضعها  
بعض الجبابرة الأجانب ؟ ولو  
استمعنا إلى رفرنا لتوقفنا عن كل  
تنمية إنتاجية ونقترب بلانينا بإزارا  
لنساع وعشنا على التجارة وأعمال  
الوساطة والتفندة على الأثر  
والمصافين وطلاب المصنة .  
والجديد بيتا مابان ؟ يون أن

طريق التنمية الذي لا طريق سواء هو الدربة التكنولوجية دون أن يتأكدوا من أن معتقداتنا مشابهة لمعتقدات البابا . وأيا كان الأمر فهناك فريق منقاد عاد يذكرون بأن سقوطنا لا يمكن إلا من انحرافنا عن تراث الأسلاف أو من ابتعادنا عن الله ، وهو يرى أن التنمية الروحية وحدها هي السبيل إلى إنقاذنا من جميع مآلئة الغرب ، وبالصحة الدينية . حل كل مشاكل التنمية وقد انتهى الأمر بعد عشرات السنين من رفض نموذج الحضارة الغربية أن الفجوة بيننا وبين البلاد المتقدمة قد ازدادت جهلا بعد جهل بحيث أصبح ملأها يمثل عبئا حقيقيا على البلاد المتخلفة والبلاد النامية . كل هذا أت من تفتيت معنى الحضارة وتصور أن الحضارة سلة من الفاكهة عند فكها شغلنا ننتقي منها ما نريد وترك ما نريد . وفي تقديرى أن الحضارة ، أية حضارة ، كل لن يتجزأ فليست هناك صناعة من غير أسراض الصناعات وليس هناك تحرير للحرية بدون السليبات المترتبة على تحرير المرأة ، وليست هناك ديمقراطية بدون السليبات المترتبة على الديمقراطية ، بل وفي تقديرى أن أرقى نوع من الحضارة في أي عصر من العصور يتروعب كل ما هو الجاهل إلى الحضارات السابقة ، وأنه ليس هناك شيء اسمه حضارة شرقية وحضارة غربية إلا بالحق التكنولوجي وإنما هناك فقط حضارة أو حضارات راقية وحضارة أو حضارات متخلفة وحين تزول مقدنا نحو الغرب نتحن بأننا نحن واضعوا أساس حضارته وأهم إيجابياتها يزول هذا الرغص المدمر الذي يجعلنا نعرف كل شيء عندنا بأنه مالمس عند الآخرين .

وحيدة الحضارة الانسانية لا تفتت وتفتتها مظهر الانحطاط . وحدة الحياة لا تفتت إلى روح ومادة ، فالما هما وجهان لشيء واحد . فكما أن للأرض روحا والبحر روحا والمصحرة روحا فكذلك للاله روح . وقد

كانت هذه الازدواجية سبب التمزق في كل المجتمعات عبر التاريخ ، عندنا وعندهم على حد سواء . ونحن الآن ندخل على حضارة الصناعات تنطق المجتمع الزراعى أو مجتمع البدوة . وفي تقديرى أن أهم ما تتميز به الحضارة منذ عصر النهضة الأوروبية الحديثة ، هو تعميق الزمان والمكان وتعميق المسافات بين البشر وبين المجتمعات وبين الطبقات وبين الأوطان . فلو كانت كلمة « تعميق » الزمان والمكان والعلاقات البشرية والجغرافية .

اقصد بتعميق الزمان والمكان أو تعميقها أن الانسان الذى عجز عن امالة عمره أو تحليل حياته أو تجديد شيا به على الأرض عن طريق حجر الفلاسفة كسا كان يعلم علماء العصور الوسطى بحسب ما تقول التجربة الفلاسفة أطفال عمره ، لا بحسب السنوات ، ولكن بحسب الأعمار أو الانجازات أو الأفعال التى يحققها خلال سنوات حياته وذلك عن طريق اختراع وسائل الانتقال والنقل السريع من العراجة إلى القطار إلى الطائرة إلى السيارة إلى الطائرة إلى مكوك الفضاء . ونحن الآن نطرق إلى القاهرة وتغدى في باريس أو لندن وقد كان المرء من قبل يحتاج إلى ستة شهور لقطع نفس هذه المسافة أو تعبيرا آخر كان خلال ستة شهور لا يستطيع أن ينجز إلا اصلا واحدا ، أما الآن فهو يستطيع أن ينجز مئات الأعمال وأن يرى مئات المدن وأن يقرأ مئات الصفحات .

كذلك كان النسخ القديم لا يستطيع أن ينسخ إلا كتابا واحدا كل ستة شهور ليقرأه قارئ واحد أما الآن ومنذ جوتنبرج فالمطبعة تستطيع أن تطبع في ستة شهور عشرات الكتب ، كل كتاب منها من آلاف النسخ ليقرأها آلاف القراء .

كل الانسان قبل اختراع التلفزيون والتليفون والصحافة والرائدو والتلفزيون لا يستطيع أن يضاعف الامع المحيطين به ، وكان

الحير أو القرار أو الرأى يحتاج إلى أيام أو أسابيع أو شهور ليصل إلى دائرة واسعة ، أما اليوم فلو قتل رئيس في أمريكا أو سقطت وزارة في فرنسا أو تشتت حزب أو انتشر وباء في أقصى المعمورة صرف الناس الأمر فور وقوعه ، كذلك كان الخطيب لا يستطيع أن يخاطب إلا المئات في وقت واحد ، أما الآن فقد تسمع الملايين خطابه في نفس الوقت .

كذلك قصرت المسافات بين الناس والطبقات والمجتمعات والأوطان إلى حد يبدد بانبلاخ الأنا في الغد ، ومع ذلك فقد كانت إيجابيات هذا الانبلاخ أو الغزو تتجاوز سلبياته ، لأنها عمت معنى المجتمع الملتصق ثم معنى المجتمع الانساني وعمقت معها حقوق الانسان والمؤسسات الاجتماعية التى تشترك المجتمع كله في كفاية الضمان والاحتصان وسقوط الانسان فى أحضان الضمير الاجتماعى على الضمير الفردى .

ومع ذلك فتعميق معنى الزمان وإزالة حواجز المكان وتوطيد الروابط بين البشرى هي مجرد أشكال الحضارة الانسانية الحديثة أما مضمونها فهي هذه الغايات التى تحدث عنها ، وأحد الشكوك لا يخفى عن أحد المضمون . فما جدوى أن نأخذ مثلا بوسائل الاتصال الحديثة كالطبعة والصناعات والإذاعة والتلفزيون وكل ما هو سلكى ولاسلكى إذا كنا نستخدم الإذاعة والتلفزيون لنثبت القيم المتخلفة ونزعجها للمضى في عقول الجماهير ونؤادقهم بدلا من تنقيتها بالقيم الراقية في الآداب والفنون والمعلوم الانسانية .

ولست أقصد بهذا أن عارساتنا الثقافية كلها شر في شر ، وإنما أقصد من يتألمها يجد أن هاشم صلب التقدم والتنمية وتجد أننا نأخذ الشكل أو الأداة ونهمل المضمون الغاية التى اخترعت الأداة

الحديثة لتحقيقه . وهذا معنى فصل التكنولوجيا عن القيم .

بل نحن نباهي أحيانا بهذه الازدواجية الضارة فنعلم أن موقفنا من الحضارة الحديثة هو أن نأخذ ما فيها من تكنولوجيات أو مهل ، بل أن نقاوم ما فيها من قيم مستوردة بوصفه غزوا ثقافيا يمكن أن يزعزع قيمنا الأصيلة . نأخذ كل ما فيه راحتنا ومعتنا المادة ونرفض كل ما يشيع فينا وفي مجتمعاتنا الفلق الحضارى اللازم لتغيير المعتقدات التقليدية والأفكار البالية . نقبل السيارة والطيارة ونرفض الغاية من اختراعها . نمد يدا للفرع كل عام طلبا للبعوضة ونرفض تحديد النسل بدعوى أنه مؤامرة استعمارية لإبادتنا . نتحدث كثيرا عن الدساتير وحقوق الانسان ونرفض الديمقراطية المستوردة بدعوى ان الشورى في مجتمعاتنا التقليدية غير ملازمة للحاكم . تؤمن بالبحر المطلق في عالم يمزج بحرية الاختيار وبكذلك دواليك .

هذا إذن جوهر مشكلة الثقافة والتنمية التى يكتر المتفكرون من الحديث عنها في الأيام الأخيرة سواء باسمها أو بأسماء مستعارة عديدة .

إن هذه الازدواجية في النظر إلى الفكر والحياة - هذه الازدواجية - هي التى جعلت ثقافتنا التقليدية في كثير من الأحوال تنقف حائلا بيننا وبين كل انقطاع حقيقى بالحضارة المعاصرة بل وبكل حجر عثرة في سبيل التنمية العلمية والتكنولوجية والمادية ذاتها . وبأسد على كل ذلك أن إحساننا بالزمن لم يتغير كثيرا كان عليه منذ قرون .

ليست هناك أمة يعيش نصف إبنائها القادريين نصف العام فيها يشبه الاجازة المتصلة ، ثم تأمل أن تدخل القرن الحادى والعشرين في زمرة الانسانية المنتجة الراقية القادرة على الأخذ والمطاء

عن جريدة « الأهرام » ، ٢٧ / ٨ / ١٩٨٨ .



من المكتبة



## مجموعة قصص الذئبة .. والبناء في القصة القصيرة

شمس الدين موسى

الواقع بأشكال مباشر .  
٢ - قصص استخدمت الرمز  
لتوصيل أفكار ورؤى الكاتب .  
٣ - قصص حاول فيها الكاتب  
الخروج من أسلوبه التقليدي في  
الكتابة ، والذي عرفه به القراء منذ  
أعماله الأولى .

\*\*\*

### « القصص الواقعية التي تعاملت مع الواقع مباشرة »

ويمثل ذلك المنحى في المجموعة  
في القصتين « زئبب » التي نشرها  
في مجلة الهلال من قبله ، وقصة  
« زهرة البنفسج » ، حيث لاحظنا  
أن الكاتب أو بطله في تلك القصص  
يفرق داخل مشكلة التغيرات التي  
أصابت المجتمع المصري ، في  
الفترة الأخيرة ، مما يتحسرها نحو  
التسجيل ، وإن كان الكاتب  
لا يقصد التسجيل بطريقة رصد

الثانية - ما يوصله الكاتب من  
تساؤلات أوروى أو حلول تكون  
مرتبطة برؤيته الواقعية للظلمة ،  
التي لا تبتذل القهقهة أو الحدث  
الذي يقدمه .

وتسأل مجموعة اللبقة -  
الأخيرة - في غالبية قصصها  
لتوصل نفس السمات التي عرفناها  
لدى سليمان فياض في قصص كثيرة  
مثل مجموعاته « عطشان يا صبايا ،  
والعيون ، وبعثنا الطولان ، وفاة  
عادل مطبعة . . . » فهي عكسة  
البناء ، نالت الكثير من عنابة  
الكاتب الذي أقام في أعماله توازن  
دقيق بين عناصر القصة القصيرة  
المختلفة كالسرد ، والحوار ،  
والوصف دون أن يغلب عنصر على  
عنصر كما يفعل بعض كتاب  
القصة .

ويمكننا تقسيم قصص مجموعة  
اللبقة إلى ثلاثة أقسام هي على  
الترتيب :  
١ - القصص التي تعاملت مع

التجارب التي لا تحمل سوى غير  
حق التجريب ، قصة سليمان  
فياض تقترب كثيراً من قصة  
« نجيب عصفور » ، وقصة  
« يوسف إدريس » فيها طرحه على  
القارئ من قضايا تؤكد معاشية  
الكاتب لكل نواحي الحياة  
المختلفة . وعلى هذا فلقد لاحظنا  
في قصص « سليمان فياض » نوعاً  
خاصاً من التشكيل الدرامي ،  
والمضمون ، فلم يقف عند  
مستوى واحد من الأداء القصصي  
على الرغم من ميله الشديد للقصة  
الواقعية ، ولا تقصد بالقصة  
الواقعية هنا تلك القصة التي تحاكي  
الواقع في تفاصيله المختلفة ،  
وتتوازى معه مثلاً فعمل بعض  
الكاتب في الخمسينيات ، وإنما  
الواقعية في قصص سليمان فياض  
تنبع من زاويتين :

الأولى - طريقة اختياره  
لأبطاله ، كائنات والقيوم أحياء  
يتمنون للفتات الأوسع من  
المجتمع .

أصدر الكاتب القصص  
« سليمان فياض » بمجموعة قصصية  
جديدة بعنوان « اللبقة » ، تشمل  
على ثمانية قصص كتبها سليمان  
فياض في الفترة الأخيرة « الهجاة ،  
اللبقة ، زهرة البنفسج ، عود  
الكبريت الجفاف ، زئبب ،  
هنت . . . » ، وأنه ليس جديداً أن  
نقول أن سليمان فياض يمثل واحداً  
من أهم كتاب القصة القصيرة في  
مصر والعالم العربي ، ويشي بذلك  
إنتاجه الوافر المتنوع منذ مجموعه  
الأولى « عطشان يا صبايا » ، التي  
صدرت عام ١٩٦١ ، وحتى آخر  
أعماله اللبقة ١٩٨٩ ، فضلاً عما  
تنضج به أعماله من رؤى لقضايا  
حياتنا المختلفة ، فهو واحد من  
كتاب الذين يتخذون القصة  
القصيرة والطويلة وسيلة حية  
وحيدة للتعبير عن مشجوبهم  
وموهمهم المختلفة تجاه ما يدور في  
الحياة ، دون افتعال التجريب أو  
التجديس في الشكل ، أو في

الحادثة التاريخية، كما يفعل كتاب  
الفصل التاريخي، والكتاب هنا  
مفرد يرصد التغييرات، التي  
أصبحت شرائع من المجتمع  
المصري، وهي شرائع الطبقة  
الوسطى عيسويتها المختلفة، كما  
تبين قصة «زهرة البنسج»، كما  
والشرعية القهري المسحوقة من  
الطبقات القهري، التي تمثلها  
زينب/ الخادمة في قصة زينب،  
حيث لاحظ الكاتب تلك  
التغيرات، ولا نقول عنها  
التطورات في مستويين - أولها -  
المستوى الفكري الذي سقط فيه  
شرائع من الطبقة الوسطى  
المتغيرة، والمستوى الاجتماعي  
والاقتصادي، الذي ارتفع بزينب  
أسادها: أو خدومها، لكنها فجأة  
تكتشف إمكاناتها، وجمالها،  
وميزها، الذي يرتفع بها درجات  
مع عصر الانفتاح، الذي أثرت فيه  
شرائع مرفهة من المجتمع.  
وهي لشرائع هامشية، لا تقبل  
طبقة واحدة، وإنما أفرادها أتوا  
من مختلف الطبقات، والخادمة  
واحدة من تلك الشرائع الهامشية  
الصاعدة من الطبقة المسحوقة،  
فهي تتنقل من بيت خدموها،  
التي تغار زوجها عليه منها، إلى  
فئة أصحاب السيارات الفاخرة،  
فهي في نهاية القصة تترك سيارة  
مارسيدس، ويقول الكاتب هل  
لسان الراوي في القصة، بعد أن  
فاجأه مظهر زينب:

«وكانت العربية سوداء، لكنها  
عشرات الألوان، فاسترجعت  
للحظة، والتجسست تحت زوايا  
صاحبة الصوت، كانت أمامي  
سعيدة، مفسرة المجلس،  
والمكياج، تكرر قولها:  
«تفضل يا سيدتي،  
أوصلك، لا تعرفني؟ وضعتك  
ورأيت أسير الجرح بيتاً وراء  
المكياج، وفي الجيبين،  
قلت .....

«من زينب؟  
فقلت ضاحكة ..  
«نعم يا سيدتي. أركب،  
أوصلك. لا تخف  
قلت لها .....

«تعلمت السواقة؟ متى؟

«فقلت ..

«سيارت ..

«ودنت في يدها برخصة  
القيادة، كان بها اسمها، وكانت  
مهنها سيدة أعمال .....

يحمل تمير سيدة أعمال هو  
التصير الذي اصططلت عليه  
العاملات في المهن غير الشريفة في  
عصر الانفتاح السعيد، وربما  
تكون تاجرة لكن أين لها رأس  
المال؟ وربما تكون قد مارست  
أعمال السيرة، لكن من أين لها  
الخبرة أيضاً في فترة وجيزة أتاحت  
لها امتلاك مثل تلك السيارة .....

وربما يكون حملها الدخالة أو  
المسلات، أو تاجرة للمنتجات  
كالخيش والكوكيلين .....

ما وصلت زينب إليه، تلك الفتاة  
الفلاحة البسيطة، التي بدأت  
حياتها خادمة لسي أرباب الطبقة  
الوسطى، وعندما طردوها كان  
يتظرها ذلك السعد الذي لا يظهر  
إلا للمعوذين:

«وإذا كانت قصة زينب قد عثت  
برصد التغيرات في الجوانب المادية  
للمجتمع المصري، ولدى شرائع  
عديدة منه، وهي تغيرات مفاجئة  
وغير متوقعة، فالحقيقة هي  
المادية والاجتماعية للمجتمع،  
فهي تمثل نوعاً من النمو السلطان  
السلبي يصيب أفراد وشرائع  
اجتماعية، لا يتظاهرها إلا الغناه  
السريع - وإذا كانت قصة زينب  
عنت بذلك، فإن قصة «زهرة  
البنسج» تركز على بعد آخر،  
فهي تبين التغيرات الفكرية، التي  
ربما تفسر الحالة الأولى، فلم يكن  
متوقفاً أن تقع أبنه أستاذ الجامعة  
الذي يعمل في بناء العقول،  
فريسة للأفكار الرجعية المتزمنة  
التي يشهها الشباب في جنوب  
وهوس دون نظر للإختلافات  
الفردية بين شخص وآخر، حيث  
يفاجئ بطل القصة بأن ابنته الشابة  
والجامعة قد فلتت منه بانتماثلها إلى  
جماعة من تلك الجماعات،  
وأصبح مستولها أوبرها هو  
القذوة الأولى في حياتها، فهو  
مقدس، وكلامه مقدس، تتعامل

معه دون تفكير، بينما يتعامل دور  
الأب ويتقدم، حتى يتحول إلى  
لا شيء - عندما يصرّف أنها  
تزوجت - دون أن تخبره - من ذلك  
الشاب الملحن ذي الثياب المزينة،  
والذي يحمل كعبي فطال، كما  
يحمل يسقط في الحفرة ليأخذه تلك  
المقاجة ويقول لي لسان الأب:

«وعيت في لحظة أنني تنازلت  
حين حاولته، حين عارضته  
القول، وإني سأضيق أمام ابنتي  
وترجع فكتفه هو عندها، حتى لو  
هزم في حوار معي .....

لدى الأب، الذي فلتت ابنته من  
بين أصابعه لتلخص في أنه يخشى  
الحرمة أمام ابنته، فهو لا يدري أنه  
هزم منذ فترة طويلة، هزم منذ ترك  
ابنته فريسة لتلك الأفكار .....

وإذا حاولنا استنتاج دلالة ما من  
القصة، فإنتنا ندرك لأول وهلة  
دلالة واحدة، تتمثل في أن الجامعة  
والتعليم، والأسلوب التعليمي هو  
المستول من ضياع الشباب، فإذا  
كان أستاذ الجامعة - كما يقول  
الكاتب في القصة - يخشى مفارقة  
التألقين له في الفكر، إذن فحجته  
ضعيفة، وذلك دليل على الانسلاخ  
الشرائح المتعلمة من الطبقة  
الوسطى، بعد أن ألتست طبقة  
كلها أمام ما يدور على صعيد  
الاقتصاد والسياسة والمجتمع كله،  
وأن هزيمة ذلك الأستاذ، أو  
اعتزاله بالهزيمة أمام ذلك الشاب  
المتحني المزمت، الذي تزوج من  
ابنته يمثل اليمد الآخر، أو الوجه  
الأخر من المشكلة الاجتماعية في

عصر، وهي التي صمدت للخادمة  
إلى مستوى استخدام السيارة  
المارسيدس، بينما هو لا يمتلك  
السيارة، فالمشكلة في مواجهة  
أمثال زينب، هي ذات المشكلة  
التي فرق فيها أستاذ الجامعة، ولم  
ير سيلاً غير ضرب ابنته على  
وجهها، وإلزامها على ركوب  
سيارته بينما هو لا يعرف أي شيء  
عما يحيط به كما يقول على لسانه:

«لم تجيئي بحفر، وظل  
وجهها هادئاً، وأدعا، مستتباً  
وكأنها قد وضعت قناعاً فوق

الوجه، صارت غريبة على،  
صنرتنا معاً الأب، والإبنين،  
غريبين، وبنت لا أعرف ما يأتي به  
الغد .....

ويختصر نرى أن  
الكاتب في كل من قصة  
«زينب»، وقصة «زهرة  
البنسج» يحدد المشوالية، فهو  
إطلاقياً للشعارات المباشرة، دون  
يتطرق إلى مضمون المجتمع المصري  
بشكل مباشر مفتوحاً وواضحاً  
من خلال أسلوب القصة.

\*\*\*

## «محور القصص الرمزية»

ويتمثل ذلك المحور في كل من  
قصتي «الحجاة»، و«عنت»،  
فالقصتان تتاملتا مع القهر من  
زاويتين مختلفتين، القهر على  
المستوى الفردي الذي عاشه  
المسجون، الذي لم يعان الكاتب  
سبب عنته ما يجعلنا نلجأ إلى  
اعتباره أحد المسجونين بسبب  
المستندات، وما أكثرهم في حالنا  
العربي، فلقد ظهر ذلك المسجون  
في زواتته الانفرادية - ولقد غفل  
القهر الذي قرر سبحانه أن يوقعه  
إياه في شخص ذلك الكلب المدرب  
عنتاً، فهو حيوان، يستخدم  
للحصول على الاعترافات كما يذكر  
المستولون من السجن في القصة،  
فلقد اعتبر قبل ذلك في عشرات  
العمليات، وأثبت كفاءة،  
ولا يبدل له حتى يتزوها ما يريدونه  
من ذلك المسجون، فيطوق عليه  
الكلب «عنت» داخل الزنزانة.

وتأتي المقابلة عندما يقرر ذلك  
المسجون أن يتقاوم جلاليته، فلقد  
قرر أمام حبه ورويته في الحياة،  
أن يستسلم لهم ومن ثم لقد دخل  
معركته مع رمز القهر والتسلط  
«عنت» فالكلب في القصة ينفذ في  
مؤخرة مسلسل القهر، أو واجهة  
لكل أساليب القهر في مواجهة ذلك  
المسجون الضعيف والوحيد،  
وعندما تاندور المعركة بين المسجون  
وعنت لا يصعد أحد إلا السجين  
يستبتر فيها، على الكلب، لكن  
المقاجة أنه يستخدم كل مهارته  
كرجل فيحيط عتق الكلب بلأرميه



ويطالع يتعارك معه ، حتى يترك الكلب جثة هامدة مما يشاهده الجميع .

والكاتب في القصة يرى أن الرغبة في الحياة والمقاومة لابد أن تنصر على كل الكلاب ، الذين يخنقون وراء الكلب « عتر » الذي يعتبر على شراسته أضف حلقه في سلسلة القهر ، وعندما يزول الخوف فلا بد أن ينحسر القهر ويذوب وينشالشي ، وهو ما أولسته ، القصة من خلال لغتها المكثفة والحوار المشحون بالرمز ، والمكمل لكل ما يريد الكاتب توصيله .

وإذا كان البطل الفرد في قصة « عتر » قد انتصر في عملية محاولة ترويض وإخضاعه للقهر ، بعد أن قرر عدم الاستسلام ، فإن الضالعين في قصة المجنونة ، قد نجحوا أيضاً في الانتصار على القهر الجماعي ، الذي مارسه المجتمع / البنيك ، والذي نال البكاوية بعد أن بذل الكثير من الجهد لأموال الملك مستخدماً في ذلك كل أجهزة القمع البوليسية ، والمجاهدين بكبريائهم وأسلحتهم التي كانوا يستخدمونها لإخضاع الأهالي ، وعندما قرروا أن يقاتلوا بالفرق السلمية والسليبة سرعان ما سحقوا انتصارهم على العملة البنيك ، ولم تنجح كل الأساليب لإخضاعهم ، وفي النهاية قرر المستولون عزل العملة ، واختيار بديل عنه ، وإرجاع الشاب « عبد العاطي » الذي اتزعمه العملة للتجنيد ، على الرغم من حقه في الاعتراض بأعباءة أزمهيا ووحيد والدني .

وإذا كانت القصة تروي من حداث أحداث المجنونة عندما كانوا يتزانون الريف فيبرهيو أهله - إلا أن رؤى الكاتب تنسرب للقراري عبر السرد والحوار في القصة ، فقد كان هؤلاء الجنود المؤسسه هم أداة القهر الذي عندما استطاع الفلاحون التغلب عليه بالحيلة في بعض الأحيان ، وبالسباسة في أحيان أخرى زال

مفعوله . . والقصة مليئة بالدروس التي تخرج بالحياة الواقعية ، تقدم مضمونها بطريقة غير مباشرة ، لكنها حملت الكثير من الوعي ، وأوصلته للقاري بطريقة لا يمكن أن ينساها في زحمة حياته اليومية .

## القصص التي خرج فيها الكاتب على أسلوبه ،

يُمثل ذلك المحور كل من قصة « هود كيريت » ، وقصة « الذئبة » التي وقعت في مرحلة وسط بين قصص المجموعة وقصة « هود كيريت » . لقصة « هود كيريت » أكثر تكثفاً من القصص الأخرى وربما تكون هي أقصر قصة كتبها سليمان فياض طوال حياته ، وتعتمد على المقارنة التي تطرحها الحياة كل يوم ، من خلال أحداث عادية يمكن أن يحدث في أي مكان ، ويمثل في أحداث قتل أحد الشبان في لحظة خاطفة بسبب هود كيريت - كما يقول الولد صبي المكسوجي . لكن السبب لم يكن « هود كيريت » ، وإن كان هود كيريت هو الذي فجر الحدث في القصة ، فالسبب هو وجود ذلك الشخص البلطجي الذي يمارس تسلطه على سكان الشارع ، وأدى به ذلك التسلط إلى الأفعال الشائنة في مكان المكسوجي بسبب أنه سبب أنه يريد أن يشعل سيجارة ، مما أدى بصاحب الدكان إلى قتله في لحظة . فالقصة تعتمد على سرد الأحداث العادي ، الذي يمكن أن يحدث في أي مكان ، ولقد حاول الكاتب بكتابة قصة « هود كيريت » كتابة ذلك النوع من الأفانصيص القصيرة جداً ، والتي تعتمد على حدث واحد أو مقارنة واحدة ، وتنجح إلى حد كبير في ذلك ، وإن كان قد يتوسط داخل الشخصية الضحية أو القاتل ، واكتفى فقط بسرد ما حدث ، مينا دور السيدة الغريبة التي لم تترك القتل وحاولت إسمافه بقدر الإمكان ، لكن الجرح كان نافذاً . ويبقى في النهاية أن نعرف أن أحداث القتل كان بسبب « هود

الكيريت » ، فحياة الإنسان في بلدنا في بعض الأحيان ، ربما لا تتساوى هود كيريت ، وهو ما تريد القصة توصيله .

وتأت قصة الذئبة لتكون أجزل قصص المجموعة ، والبطلة تمثل حالة إنسانية شديدة الشفافية تلياً تتكرر ، فهي تشرب الحمر أمام أصدقائها وأصدقاء زوجها المرقق الذين تدعوهم وترتفع بصحاحها وأسلوب ضيافتها وسموها فوق الجميع ، لكن الحمر لاتدفعها كما هي ، بل إنها تطيح بها فتخرج كل ما بداخلها من ضعف إنسان ، وإحساس بالوحدة والضياع مما يجعلها تقرر في لحظة ما أن تكون حارة أمام الجميع ، فتكشف عن ذلك الضيف الكامن داخلها وتتفجر في بكاء ونشيج صارخة بصوت مكتوم محتاج كأنه صوت « ذئبة » . من خلال تلك التفاصيل يمرض لنا الكاتب الكثير من تاريخ تلك الشخصية وزواجها غير المتكافئ بزوجها الذي توثق ، وتركها ظروفاً كثيرة ، ولم يتركها أي ذكرى لاسداه أو حب أو بؤسة ، مما جعلها تعتما تبكي تكون مثل ذئبة جريحة ، لم تغلب الضياع ولا الصدقات ، ولا الأيام في لثم جراحها ، لمع أصدفها زوجها ، ووعودهم كم هو جرحها ، وإن كانوا جميعاً متمازرين بالصلمت .

والقصص من أجزل قصص المجموعة تعامل فيها الكاتب مع حالة إنسانية خاصة من الخارج ، وهو ما يؤكد مهارته لأنه كشف لنا في لحظة ما من عمق ذلك البئر العميق مينا كم هو الإنسان يعيش المقارنة بين الضعف والقوة ، فالعاجز يبها ضيفاً ورفيقاً للغاية ، يستطيع أن يهتد كل من الحمر ، أو الاستغراق في الشراب استمراراً لحالة الشبان ، أو جلب التوازن المفقود .

## ملاحظة هامة

ثمة ملاحظة أرى أنها شديدة الأهمية وتتصل بقصص « سليمان فياض » ، وهو كاتب يتميز بغمرة مؤكدة في عالم القصة ، وتمثل تلك

الملاحظة في أن قصص « سليمان فياض » بالمجموعة ، كتبت في معظمها وفق طريقته وأسلوبه الذي لم تستهوه المقارنات الشكلية فقط بعيداً عن المضمون ، الذي تريد أن توصله القصة ، ومن ثم فلم نلاحظ أن لسيد هرام ما بالتفريب ، أو التغليب المستحدث ، أو الإغراق في التجارب الصوتية أو اللغوية ، وذلك على الرغم من عنايته باللفظة ، والتراكيب الفنية . وبذلك يمكن أن نقول عنه أنه من الكتاب الذين لم يستعرجوا تحت تأثير بعض العبارات التي شاعت في الفترة الأخيرة مثل ما يسمى بالخاصية الجديدة ، أو الحداثة ، فتألى القصة على حساب التجربة والمخزون النفسي الإنسان ، وإلى لاحقاً استغرق عشرات الكتاب خاصة الشعراء ، في محاولة تفسير تلك العبارات وتحقيها أثناء عملية الإبداع .

والمؤكد في قصص الذئبة - أن سليمان فياض « كان شديد الاهتمام بالبناء الدرامي داخل القصة يتنص القدر من الاهتمام الذي كان يفرقه الموضوع ، كانت قصص المجموعة تقرب لحد كبير من عالم تشيكوف ، وهمنجواي وغيرها من الكتاب العالمين الإنسانيين ، حيث لم يكن الكاتب يتدخل بتعليقاته ، وإذا حاول القاري رصد ذلك ، فإنه ربما لا يجد تعليقاً واحداً للمؤلف ، وإنما كانت الحركة الدرامية ، هي التي تفرض التعليق المناسب الذي يترسب داخل القاري ، كحجيية حسيية لمسارات الأحداث والأساطال . والمثال على ذلك يتجسد في قصة « هرة الضيف » ، التي لم تر الكاتب أي تدخل فيها ، على الرغم من ميله لشخصية الألب الذي يمكن أن يستميل القاري لأول وملة . فالقاص من الحكمة والذكاء الذي لا يجعله يسقط في مثل تلك لغات ، وهو ما جعل قصص المجموعة تسم بالتامسك والقوة ، وهو ما ميز قصص سليمان فياض طوال حياته الفنية .

## الدهشة في مجموعة (الحنان) الصيفي



### د. مصطفى عبد الغني

لانه ليس رومانسيا، فان منطقة الدهشة لديه تظل متوجبة دائما بما يمكن ان يثيره هذا الانسان الواهي الذي يقع في الدائرة المحيطة اليومية في العالم الثالث.

والدهشة تظل من أهم سياات أحد الشيخ - وربما أهمها على الإطلاق - منذ جاء من القرية الى المدينة ولما يجاوز العشرين من العمر، فحرف فيها ضروريا حادة من التشوير الحاد ضمن ما شهدت للمنطقة العربية في النصف قرن الأخير.

لقد هبط من شبال الواوي الى الماصصة، وحمل في اللاوي الفتي ارباصات الحلم البوئي للقرية المصرية وحظها القبي - لا الهنسي - ومن ثم، قسان رؤيته للفاخرة، بكل ما فيها من تنميرات السليبية والمجتمعات والاقتصاد الاقتصادي والتشوير الفكري .. وما الى ذلك حوت الدهشة لديه الى (حالة) خاصة تمتعت في

الوجدان ومحدث في سلوكه البوي وممارسته الواهي في الفعل الفتي.

وهذه الحالة لم تكن حليا لها تحكمه قوانين النوم، فلا تنبئ فيه غير اسلاك واحدة من التورج القائم على الرؤية والفهم وحسب، وانما تحولت الدهشة فيه الى حلم من احلام اليقظة التي دفع اليها صاحبها دفعا في هذه المدينة.

لقد تحولت القرية التي كانت الى المدينة التي اصبحت ..

وبدت القرية (البوئية) ليبدأ النقلة بينه وبينها الى حلم مفقود.

ومراجعة احوال أحد الشيخ القصصية تؤكد لنا هذا كله، لقد صدر له اربع مجموعات قصصية، تبلورت فيها الدهشة الى حلم وتطورت الى حلم مفقود بعد ذلك.

إننا في اول مجرعاته القصصية (البش في المنام) ١٩٨١ امام هذا الانسان للدهوش امام هذا العنف الى جرجة السليبية، وامام هذا

التغير الحاد من واحة الريف وليمه الى صخب المدينة وعربها، امام بسمة الريف وأجبه وعليه ابن للمدينة وقسوته، وهو يمثل في ضمير للكلم / القاص امام ما يراه في القاهرة لأول مرة، ويظهر العنف في مجموعته الثانية (مدينة الباب) ١٩٨٣ الى آثار التغير الاقتصادي، ليعود ضمير القاص من جديد (عاصرين بالاسوار كذا) مسها في تحول مدينة بود سعيد من مدينة التاريخ والمجد الوطني الى مدينة السوق الحرة والبضائع المهربة، من مدينة السخرة والكرباج والديون ونقض القنات الى مدينة الساكسون والشموزيه والسوكون والكشمير، ان مدينة بود سعيد هذه المرة كانت تكرر اسمها وتتحول الى شيء آخر لا يمت بغيره الى سوقها وتاريخها الطويل.

واذا كانت بورصه تصور (مدينة الباب) التي انتهت الى سوق، فان المجموعة الثالثة (الكشف المسور) ١٩٨٥ ترصد اهتزاز طرقي البندول الى طرف آخر، من غراب المدينة وتصدها الى انكسار هذا كله في دخيلة الانسان المصري وتدميره من الداخل، ان القاص (الذي يتنلسلح بضمير المتكلم ايضا) لا يستطيع ان يقدم رغبته الواسعة في تمزيق اعين الاكبر وطن القيم النبيلة التي كانت في يوم ما جزءا من القرية، وهو في سعي للاتساع في قيم المدينة انما يلقى القيم المثالية التي درج عليها سنوات طويلة ويجادل الخلاص منها الآن.

وهذا الموقف يرصد دون شك جرعات الدهشة التي لا يفتأ صاحبها من الاقتراب منها والتعامل معها تمعلا بويما في مواجهة ما يحدث في

### مصر الماصرة.

وتتعدد نظرات الدهشة تتحدد أكثر في احدث احوال أحد الشيخ القصصية (الحنان الصيفي) (صدرت عن مختارات قصص) .. وتخرج الدهشة في جلة احساس اخرى مثل القرية والانتظار والحيرة، ولكنها تنتهي في نهاية الامر الى افلاك الحلم وتسترع اليه.

وليس اللجوء الى الحلم هنا هروبا من واقع مر، وانما هو ولوج الى عالم جديد، يجد فيه صاحبه، وراء اسوار المدينة وغرابةها (بوئويا) القرية القابعة في حضن الواوي، حيث تظل منما صالبا لكل القيم الثنية في الوجدان المصري، ليتحول الحلم هنا الى حلم بقرية لا تحيا في الماضي بقدر ما تحيا في المستقبل، وتتحول القرية الى نوع من الحلم الموهود.

للتوقف، أكثر، في ربيع (الحنان الصيفي) قبل ان تغادر لتعيد النظر اليه من بعيد.

إن المثلث في مجموعة (الحنان الصيفي) يلمحظ انها تعمق بشكل ما ما حاول ان يقوله في قصصه السابقة كلها، إنها تحاول ان ترصد - خلال دهشة الكاميرا - هذه التصويرات الحادة التي طرأت على واقع الانسان المصري واكثره، ومن هنا، لنفهم تخطيط الترتيب القصصي فيها الذي يبدأ من القرية وينتهي الى القرية، ثم يبدأ من القرية وينتهي الى المدينة - في مرة اخرى - ثم يبدأ من المدينة لينتهي الى القرية - في مرة ثالثة - وكان المدينة الآن في الماصصة / القاهرة تتحول الى (القرية) (المدينة) بثنائية لوقتها الجغرافي من خارطة العالم وتطوراتها المتلاحمة دائما.



وعلى هذا النحو، فتحن  
امام عالم تكاملي، نحن امام  
شخصيات مثل الشمولية  
والمحروس في مواجهة  
الصديق في الحنان الصيقي.

وبين هلمين العالين  
المحورين - علم عام يتداخل  
في القيم ونمطه، ويتحول  
القرية إلى المدينة، وتزحف  
المدينة إلى القرية. وتتمدد  
المدينة في بداية المطاف لولا من  
الرائد القرى التي تلتها فيها  
الشخصيات كما تختلف الطابع  
كما تختلف النماذج.

إنها أزمة التفكير في علمنا  
الثالث. وهي أزمة ( المدينة )  
في هذا العالم التوسعي  
المحور الثالث مثل وحداته  
الفرعية الكثيرة، والتي تفوق  
سابقها عددا ودلالة  
فتح أمام هذه الأحداث  
السلسلة بضاعها الصغيرة  
وتجزئها التي تعبر عن المرحلة  
بكل ما فيها من سقوط  
وأصهار ..

ان (كلاب السحبة) -  
**القصة التي تحمل عنوانها -**  
 أم الشيخ عمران التي يقف  
 ضد طوفان التبتر والخرافات  
 الاخلاقية ليبيع ارضه (رمز  
 الحرية) ، وهو في هذا كله  
 ثابت صامد ، لا يلوي على  
 شيء ، يستمع من أن لاخر  
 صوت الشر (مع زاجل) ،  
 بينما هو مشغول بهذه الكلاب  
 التي يقبلها ساساه له  
 الطيب ، وهو في هذا متحدا  
 موقفا معاضدا لما يراه له ، وهو  
 موقف له جذور تعود الى  
 اسلافه ، فهو اللعبة هنا  
 ساعده ابعدا اصحت من الخفى  
 الظاهري ، فهو بارح في هذه  
 اللعبة ، بل ابرح من بلعها  
 الا ان (واته بلا اذى شك  
 للرسالة في البندر مثلا  
 كان ابوه فارسا في لعبة  
 التطبيب التي كان التطبيب  
 لعبة الرجال في الزمن  
 القاتل) - ص ٤٨ -  
 ويتوصل الشيخ عمران الى

عبد الوهّيس في قصة  
(نجّان) ، الذي يشهد ثراه  
صديقه القديم (التملّك) ،  
ويلاحظ موقف زوجته التي  
تدعى - هلول الموقف - ثراه  
وهي ما ولأقاربها ، ومع  
ذلك ، فهو لا يملك غير أن  
يراقب ما يحدث سواء في  
تصرفات الزوجة أو الصديق  
أو مفردات هذا الواقع الغني  
أو في هذه السنوات الطويلة  
( التي لم يعرف فيها أحدهما  
أخبار الآخر ) .

وقرب هذا الحق كثيرا ، حيث قصة عامل ( الايتلاف ) ، حيث نعت اسم هذا الرجل الذي يفقد كل شيء الا قدرته على مراقبة ماحوله والتفكير فيه بصوت خافت الى يحدث من الايتلاف الذي اصبح سمة الحياة والاشياء : الخلق ، المراث ، جوع الصغرة ، الاموات الحيارى ، الاشداء الاتيون الى هم ذلك من التفصيلات التي تلوب في نسج القف ولا تلوب في نسج السلاسل ونسمة المضمون .

وهذه القصة الاخيرة في النصوص ( الايتلاف ) تطور كثيرا من دلالات العمل على سميتها رمزية واشارة ثرية تكو الى نسج القصة :

• نهات الزمن القات يا صاحبي كانت خير وايهايا وتقوم به على خير وجه ..

• الالم الى تسمي يا غصن جرحه من اللبن الصنابي . من الالين - قبل ان تصل الى قم طفلة في علها الاول لا تؤمن على مصيرها في مستقبل الالام .

• واثت القدي لزروع او محمد ..

• كان يا حياوز جلوه وياك ان تكت ايا الاندي قدرا على دفع تكاليف قعدة - من قعدة المسافة تصيب ياغني ليضحك وياك ان يجعلك هذا لاضحك اترامه

ناسيا انه هو نفسه الشقيق .  
- ان من يفرط في حق  
طفلة لم تكمل عامها الاول  
مستعد ان يتعامى عن حقوق  
شعب واستلاب وطن ( ٩٧ /  
١٠٧ )

وعلى هذا النحو، نحن  
امام العناصر الفنية الداعية  
الى تسج عيوبها في ثلاثة  
عاور تقبل كل حله الموالم  
الثلاثة، عالم القرية مرة،  
وعالم المدينة مرة، وعالم  
التحضر / المدينة مرة، وعلاا  
هذا الترتيب نصل الى كل هذا  
الواقع الذي يقضي علينا  
الدخلة الى لا تلت ان  
تسلطنا مع ضغط الواقع  
وجبروته الى شيء يشبه بالحكم  
الذي نحاول جميعا العيش  
فيه.

لقد أصبحت القرية هنا  
هي الحلم المنشود، والحلم  
معادل موضوعي للمستقبل  
المنشود الذي نبحث عنه جميعا  
دون ان نعتز عليه في هذا  
الواقع .

وتحول القرية الى حلم  
(بالسقطيل) هو كل ما يقى  
للقصص داخل المعمل  
وعارجه .  
يبد ان هذه الدخشة لا تبدو  
في بنية المضمون فقط ، وانما  
يمتد الى آفاق الاداء الفني  
وأدواته .  
وهنا تصل الى دلالة  
الشكل الفني

يلاحظ ان الضمير يشابت  
مع دلالة الحدث مما لا يمكن  
تكراره، ضمير انكلم هنا  
مغلب على اربع قصص من  
سبائك قصص (الحنان  
الصيفي / السملولة /  
للدايرة / فارس) وهو  
سابعي ضمير الاعتراف  
تأكيده.  
والاعتراف هنا يشير الى  
الشاهدة وللشراكة  
الاقرب.  
في وقت، تجد فيه ان  
قصص الأربع الياقية تستمد

من ضمير المخاطب دالة  
الاعتراف أيضا، وهو ما يشير  
بهاية الامر الى امر هام،  
هو، ان جليل احمد  
الشيخ (منهم) عسيري،  
شاعى، صلاح السيد، عبد  
محمد مستجاب، يحي الظاهر  
عبد الله، عبد الوهاب  
الاسواني .. وغيرهم)  
يعودون من آن لآخر الى  
القرية فلا يجدونها، ويعيشون  
الدمعة التي تظنون قبل ان  
تصلحوا الى حلم جديد، حلم  
يمسك التوق الى القرية  
المفقودة.

ورغم هذا العود الحاملي  
 (يوتوبيا) القرية الآن نجده  
 في الرواية الطويلة كما نجده في  
 القصة القصيرة .. فان القرية  
 تحولت من القرية / النموذج  
 الى المدينة / النموذج ، حيث  
 تحولت المدينة ، مع تطورات  
 العالم الثالث الى شيء اشد  
 بالقرية / الواقع ، ومن ثم ،  
 زاد الاخلاص الى البحث عن  
 القرية / النموذج .

لقد انتفضى العالم القديم  
وأصبح ذكرى ، وأن العالم  
الجديد أصبح واقعا  
ضاهقا ، على العقل العربى  
المعاصر .

هذه ملحوظة ، والملاحظة  
الأخرى تتمثل في تخلف القيم  
الرومانية البتلة في اجتماعها ،  
فيبدأ أن كنا نعين كلاً من  
الخيال إلى أعلى ، والاتصال  
في هذا الواقع والبيئة  
عليه . في ذلك ،  
اصبحت الآن أمام الخيط إلى  
أرض التغير والاتصال بهذا  
الواقع والأقبال عليه .  
وأصبح التعامل مع الواقع  
الجديد تعامل مع القطعة ،  
التي تولد القبول للأجانب ،  
وتتعلق في سواء بالحلم أو  
تتمسك الطرق لتغيير .  
وفي الخاتمة - الحلم أو  
التغيير - اجتماعاً في عالم  
الرومانية البتلة بكل ما  
من ميولات ومشغول حول

الذات والشكوى والأتين وما إلى ذلك .

ولأن التحليل حول الذات لم يعد هو الهدف الأول ، فإن احساس به (الغربة) الغائبة بدأ يسيطر على مقول الجليل وقلوبهم ، وهذا الاحساس ناتج من الكائن وما يجب ان يكون ، بين الواقع والمثال ، وتطور هذا الاحساس بما يمكن ان يطلق عليه (أدب الغربة) الآن .

غير ان هذه الغربة لا تحمل حزننا قائما قائما وحسب ، وإنما امتزج بها الاحساس الأول بالدمعة ، فولد هذا كله حالة من الأمل الغامض والتطلع إلى المجهول .

ومراجعة مجموعة (الخان الصيفي) يمكن ان يضع إيدنا على جذلية الظروف والصمود التي لا تخلو قصة واحدة من قصص المجموعة من تأثرها . ان الخائن في قصة (الخان الصيفي) يدرك ان عودة الصديق الولي القديم أصبح من قبيل (حالة صيف زائفة) ، وحلم يظل قصة (الزائرة) بلاضئ البهيد يظل غمضا قائما فاعلا رغم عالم الاحباط الجليدي (أبستت واطمان قلبى وحلمت بهومة

اواخر الود والافتاء بين أبناء فرعا القبر فلعنا نفع في استعادة ميراثنا الشرعي) ، كما ان فارس في القصة التي تحمل اسمه يرفض ان يصبح رقا ميكانيكيا في آلة مجبولة ليهرب (من الملقى في تمجيد وتلق) ، وأخيرا ، فإن صاحب (كلاب السجدة) ، رغم درجته الاحباط الكثيفة التي يبعث فيها ، وتحت اصرار الخناجر الموجهة اليه (يع ..) فانه لا يبيع ، كما لا يتسرع لفضح الآخرين ان يعمل ما يتبع من لقود الأرض ليسأل (الى تلك المدن البعيدة) .

ان الشيخ عمران - لاحب

السجدة - هنا يرفض ان يبيع القرية / الرمز ، ويرفض ان يكون الثمن ان يلعب لهذه المنيعة / الرمز ، وهو في كل ذلك ، لا يملك غير الاصرار على الاستمرار متمسكا ابية الذي كان بطلا في اللعب والرفض ايضا في هذا الزمن الغائت) .

بل ان هذا الزمن الغائت هو الذي يرفضه الشيخ عمران ، ولا يرضى بغيره بسيلا ، فهذا الزمن (البوتوي) البعيد هو الذي يطمح اليه اي انسان واع في هذه المدينة التي تحترق في عارطة العالم الثالث الآن الى قرية لا تمت بصلة الى القرية المصرية القديمة ، وإنما تحاكي القصر المباشرة ، التي أصبحت ذبلا - ضمن قرى اخرى كثيرة - للرأسمالية العالمية الحديثة ، والتي تسعى الى ان تصبح كل هذه القرى في العالم الثالث سوقا لبياعتها ، ومعانها لاجراء تجاريا على هذا العالم المتخلف .

وللملاحظ هنا ان هذا الزمن الغائت عند الشيخ عمران ليس غير عالم (الشمسولة) و

(محروس ..) حيث تتبع القرية المصرية في الوجدان المصري المعاصر وليس خارجه .

وعلى هذا النحو ، فإن القاص / عمران يسعى الى الهروب من هذا العالم بالتمسك ، فهو كل ما يملك ، فسائقه أصبحت الآن (مستقبلا) ملقودا بفعل الدهشة فالخلم الى مستقبل موهود .

وحق تصود القرية / الحلم ، فإن الدهشة آخر ما يجرس عليه القاص المعاصر ، في عالم فقد الكثير من برائة وأحلامه ايضا .

## عالم

## فوزية مهران الروائي

### عبد الغنى داود

قدمت الكتابة الروائية فوزية مهران وابتين يرتبطان معا ارتباطا حيا في الجوى

والمشاعر والشخصيات ويتواليان في الزمان وإن اختلفا في المكان . فروايتها الأولى «جياذ البحر» 1987 للكثيرة من سنة فصول ليست رواية تقليدية تنمى بالأحداث والشخصيات من الخارج .. بل تركز على العالم الباطني لأبطالها والتفاصيل الداخلية ، ومدى ارتباطهم وفنائهم الداخلي في عالمهم المحيط وهو البحر .. البحر الجميل .. حيث الموج يد بنا الى المبدئ والمعد والبحر المسمى .. والمحيط القاموس .. فوق سفينة في مياه البحر في مايو .. وفي بداية صيف 1997 .. هذه السفينة التي تحوى دفا ورحنا وشحنة حب متصل وتحمل الزملاء لمن اعتزلوا حياتنا . ومهمتهم الإبقاء على نوار الفئارات بازغا . لتهدئ السفن المارة من بعيد . ومن يحزن عن مرقا وميناء أو معادن بأرضنا الصعبة السويرة . وهي مهمة إنسانية غالية . وتحدث حية البحارة حركة هذه السفينة .. أما من في

وفي هذه المرة تحمل السفينة قريبا مسرحيا وخليطا من المفكرين والسياسيين ... [ .. ] تحسّر في بحر المصرب السدائي .. وأسنة سمابه المرجانية تلتمع بنحو الخطر . فريق المثقفين يمثل أمة العرب - من فلسطين ومن الجزائر ومن مصر .. يدور بينهم حوار .. تتساجع أحاديث الفن والسياسة .. دوامة العذاب لا تنتهى .. الأحداث تجري بين الماضي والحاضر .. تشق طرقاتها - تحتدم .. تستيق كجياذ البحر البيضاء وجياذ البحر تفتق قطع المخمل البيضاء المكونة من تدافع الأمواج وتندور بينهم على متن السفينة مسرحية جديدة حقيقية وموحية .. تتداخل أحداث المسرحية معاً . يقول الرابن .. [ زياد ] .. [ البحر يبتئ الرجال .. قبطان السفينة .. الذى تتهرب به الرواية [ نور ] .. تهرها قوة شخصيته وحسابته للخطر وتقديره للأمور وإثرائه وخبرته ونضجه الإنسانى .

١٩٩٠ • ١٩٩١ • ١٩٩٢ • ١٩٩٣ • ١٩٩٤ • ١٩٩٥ • ١٩٩٦ • ١٩٩٧ • ١٩٩٨ • ١٩٩٩ • ٢٠٠٠ • ٢٠٠١ • ٢٠٠٢ • ٢٠٠٣ • ٢٠٠٤ • ٢٠٠٥ • ٢٠٠٦ • ٢٠٠٧ • ٢٠٠٨ • ٢٠٠٩ • ٢٠١٠ • ٢٠١١ • ٢٠١٢ • ٢٠١٣ • ٢٠١٤ • ٢٠١٥ • ٢٠١٦ • ٢٠١٧ • ٢٠١٨ • ٢٠١٩ • ٢٠٢٠ • ٢٠٢١ • ٢٠٢٢ • ٢٠٢٣ • ٢٠٢٤ • ٢٠٢٥ • ٢٠٢٦ • ٢٠٢٧ • ٢٠٢٨ • ٢٠٢٩ • ٢٠٣٠ • ٢٠٣١ • ٢٠٣٢ • ٢٠٣٣ • ٢٠٣٤ • ٢٠٣٥ • ٢٠٣٦ • ٢٠٣٧ • ٢٠٣٨ • ٢٠٣٩ • ٢٠٤٠ • ٢٠٤١ • ٢٠٤٢ • ٢٠٤٣ • ٢٠٤٤ • ٢٠٤٥ • ٢٠٤٦ • ٢٠٤٧ • ٢٠٤٨ • ٢٠٤٩ • ٢٠٥٠ • ٢٠٥١ • ٢٠٥٢ • ٢٠٥٣ • ٢٠٥٤ • ٢٠٥٥ • ٢٠٥٦ • ٢٠٥٧ • ٢٠٥٨ • ٢٠٥٩ • ٢٠٦٠ • ٢٠٦١ • ٢٠٦٢ • ٢٠٦٣ • ٢٠٦٤ • ٢٠٦٥ • ٢٠٦٦ • ٢٠٦٧ • ٢٠٦٨ • ٢٠٦٩ • ٢٠٧٠ • ٢٠٧١ • ٢٠٧٢ • ٢٠٧٣ • ٢٠٧٤ • ٢٠٧٥ • ٢٠٧٦ • ٢٠٧٧ • ٢٠٧٨ • ٢٠٧٩ • ٢٠٨٠ • ٢٠٨١ • ٢٠٨٢ • ٢٠٨٣ • ٢٠٨٤ • ٢٠٨٥ • ٢٠٨٦ • ٢٠٨٧ • ٢٠٨٨ • ٢٠٨٩ • ٢٠٩٠ • ٢٠٩١ • ٢٠٩٢ • ٢٠٩٣ • ٢٠٩٤ • ٢٠٩٥ • ٢٠٩٦ • ٢٠٩٧ • ٢٠٩٨ • ٢٠٩٩ • ٢١٠٠ • ٢١٠١ • ٢١٠٢ • ٢١٠٣ • ٢١٠٤ • ٢١٠٥ • ٢١٠٦ • ٢١٠٧ • ٢١٠٨ • ٢١٠٩ • ٢١١٠ • ٢١١١ • ٢١١٢ • ٢١١٣ • ٢١١٤ • ٢١١٥ • ٢١١٦ • ٢١١٧ • ٢١١٨ • ٢١١٩ • ٢١٢٠ • ٢١٢١ • ٢١٢٢ • ٢١٢٣ • ٢١٢٤ • ٢١٢٥ • ٢١٢٦ • ٢١٢٧ • ٢١٢٨ • ٢١٢٩ • ٢١٣٠ • ٢١٣١ • ٢١٣٢ • ٢١٣٣ • ٢١٣٤ • ٢١٣٥ • ٢١٣٦ • ٢١٣٧ • ٢١٣٨ • ٢١٣٩ • ٢١٤٠ • ٢١٤١ • ٢١٤٢ • ٢١٤٣ • ٢١٤٤ • ٢١٤٥ • ٢١٤٦ • ٢١٤٧ • ٢١٤٨ • ٢١٤٩ • ٢١٥٠ • ٢١٥١ • ٢١٥٢ • ٢١٥٣ • ٢١٥٤ • ٢١٥٥ • ٢١٥٦ • ٢١٥٧ • ٢١٥٨ • ٢١٥٩ • ٢١٦٠ • ٢١٦١ • ٢١٦٢ • ٢١٦٣ • ٢١٦٤ • ٢١٦٥ • ٢١٦٦ • ٢١٦٧ • ٢١٦٨ • ٢١٦٩ • ٢١٧٠ • ٢١٧١ • ٢١٧٢ • ٢١٧٣ • ٢١٧٤ • ٢١٧٥ • ٢١٧٦ • ٢١٧٧ • ٢١٧٨ • ٢١٧٩ • ٢١٨٠ • ٢١٨١ • ٢١٨٢ • ٢١٨٣ • ٢١٨٤ • ٢١٨٥ • ٢١٨٦ • ٢١٨٧ • ٢١٨٨ • ٢١٨٩ • ٢١٩٠ • ٢١٩١ • ٢١٩٢ • ٢١٩٣ • ٢١٩٤ • ٢١٩٥ • ٢١٩٦ • ٢١٩٧ • ٢١٩٨ • ٢١٩٩ • ٢٢٠٠ • ٢٢٠١ • ٢٢٠٢ • ٢٢٠٣ • ٢٢٠٤ • ٢٢٠٥ • ٢٢٠٦ • ٢٢٠٧ • ٢٢٠٨ • ٢٢٠٩ • ٢٢١٠ • ٢٢١١ • ٢٢١٢ • ٢٢١٣ • ٢٢١٤ • ٢٢١٥ • ٢٢١٦ • ٢٢١٧ • ٢٢١٨ • ٢٢١٩ • ٢٢٢٠ • ٢٢٢١ • ٢٢٢٢ • ٢٢٢٣ • ٢٢٢٤ • ٢٢٢٥ • ٢٢٢٦ • ٢٢٢٧ • ٢٢٢٨ • ٢٢٢٩ • ٢٢٣٠ • ٢٢٣١ • ٢٢٣٢ • ٢٢٣٣ • ٢٢٣٤ • ٢٢٣٥ • ٢٢٣٦ • ٢٢٣٧ • ٢٢٣٨ • ٢٢٣٩ • ٢٢٤٠ • ٢٢٤١ • ٢٢٤٢ • ٢٢٤٣ • ٢٢٤٤ • ٢٢٤٥ • ٢٢٤٦ • ٢٢٤٧ • ٢٢٤٨ • ٢٢٤٩ • ٢٢٥٠ • ٢٢٥١ • ٢٢٥٢ • ٢٢٥٣ • ٢٢٥٤ • ٢٢٥٥ • ٢٢٥٦ • ٢٢٥٧ • ٢٢٥٨ • ٢٢٥٩ • ٢٢٦٠ • ٢٢٦١ • ٢٢٦٢ • ٢٢٦٣ • ٢٢٦٤ • ٢٢٦٥ • ٢٢٦٦ • ٢٢٦٧ • ٢٢٦٨ • ٢٢٦٩ • ٢٢٧٠ • ٢٢٧١ • ٢٢٧٢ • ٢٢٧٣ • ٢٢٧٤ • ٢٢٧٥ • ٢٢٧٦ • ٢٢٧٧ • ٢٢٧٨ • ٢٢٧٩ • ٢٢٨٠ • ٢٢٨١ • ٢٢٨٢ • ٢٢٨٣ • ٢٢٨٤ • ٢٢٨٥ • ٢٢٨٦ • ٢٢٨٧ • ٢٢٨٨ • ٢٢٨٩ • ٢٢٩٠ • ٢٢٩١ • ٢٢٩٢ • ٢٢٩٣ • ٢٢٩٤ • ٢٢٩٥ • ٢٢٩٦ • ٢٢٩٧ • ٢٢٩٨ • ٢٢٩٩ • ٢٣٠٠ • ٢٣٠١ • ٢٣٠٢ • ٢٣٠٣ • ٢٣٠٤ • ٢٣٠٥ • ٢٣٠٦ • ٢٣٠٧ • ٢٣٠٨ • ٢٣٠٩ • ٢٣١٠ • ٢٣١١ • ٢٣١٢ • ٢٣١٣ • ٢٣١٤ • ٢٣١٥ • ٢٣١٦ • ٢٣١٧ • ٢٣١٨ • ٢٣١٩ • ٢٣٢٠ • ٢٣٢١ • ٢٣٢٢ • ٢٣٢٣ • ٢٣٢٤ • ٢٣٢٥ • ٢٣٢٦ • ٢٣٢٧ • ٢٣٢٨ • ٢٣٢٩ • ٢٣٣٠ • ٢٣٣١ • ٢٣٣٢ • ٢٣٣٣ • ٢٣٣٤ • ٢٣٣٥ • ٢٣٣٦ • ٢٣٣٧ • ٢٣٣٨ • ٢٣٣٩ • ٢٣٤٠ • ٢٣٤١ • ٢٣٤٢ • ٢٣٤٣ • ٢٣٤٤ • ٢٣٤٥ • ٢٣٤٦ • ٢٣٤٧ • ٢٣٤٨ • ٢٣٤٩ • ٢٣٥٠ • ٢٣٥١ • ٢٣٥٢ • ٢٣٥٣ • ٢٣٥٤ • ٢٣٥٥ • ٢٣٥٦ • ٢٣٥٧ • ٢٣٥٨ • ٢٣٥٩ • ٢٣٦٠ • ٢٣٦١ • ٢٣٦٢ • ٢٣٦٣ • ٢٣٦٤ • ٢٣٦٥ • ٢٣٦٦ • ٢٣٦٧ • ٢٣٦٨ • ٢٣٦٩ • ٢٣٧٠ • ٢٣٧١ • ٢٣٧٢ • ٢٣٧٣ • ٢٣٧٤ • ٢٣٧٥ • ٢٣٧٦ • ٢٣٧٧ • ٢٣٧٨ • ٢٣٧٩ • ٢٣٨٠ • ٢٣٨١ • ٢٣٨٢ • ٢٣٨٣ • ٢٣٨٤ • ٢٣٨٥ • ٢٣٨٦ • ٢٣٨٧ • ٢٣٨٨ • ٢٣٨٩ • ٢٣٩٠ • ٢٣٩١ • ٢٣٩٢ • ٢٣٩٣ • ٢٣٩٤ • ٢٣٩٥ • ٢٣٩٦ • ٢٣٩٧ • ٢٣٩٨ • ٢٣٩٩ • ٢٤٠٠ • ٢٤٠١ • ٢٤٠٢ • ٢٤٠٣ • ٢٤٠٤ • ٢٤٠٥ • ٢٤٠٦ • ٢٤٠٧ • ٢٤٠٨ • ٢٤٠٩ • ٢٤١٠ • ٢٤١١ • ٢٤١٢ • ٢٤١٣ • ٢٤١٤ • ٢٤١٥ • ٢٤١٦ • ٢٤١٧ • ٢٤١٨ • ٢٤١٩ • ٢٤٢٠ • ٢٤٢١ • ٢٤٢٢ • ٢٤٢٣ • ٢٤٢٤ • ٢٤٢٥ • ٢٤٢٦ • ٢٤٢٧ • ٢٤٢٨ • ٢٤٢٩ • ٢٤٣٠ • ٢٤٣١ • ٢٤٣٢ • ٢٤٣٣ • ٢٤٣٤ • ٢٤٣٥ • ٢٤٣٦ • ٢٤٣٧ • ٢٤٣٨ • ٢٤٣٩ • ٢٤٤٠ • ٢٤٤١ • ٢٤٤٢ • ٢٤٤٣ • ٢٤٤٤ • ٢٤٤٥ • ٢٤٤٦ • ٢٤٤٧ • ٢٤٤٨ • ٢٤٤٩ • ٢٤٥٠ • ٢٤٥١ • ٢٤٥٢ • ٢٤٥٣ • ٢٤٥٤ • ٢٤٥٥ • ٢٤٥٦ • ٢٤٥٧ • ٢٤٥٨ • ٢٤٥٩ • ٢٤٦٠ • ٢٤٦١ • ٢٤٦٢ • ٢٤٦٣ • ٢٤٦٤ • ٢٤٦٥ • ٢٤٦٦ • ٢٤٦٧ • ٢٤٦٨ • ٢٤٦٩ • ٢٤٧٠ • ٢٤٧١ • ٢٤٧٢ • ٢٤٧٣ • ٢٤٧٤ • ٢٤٧٥ • ٢٤٧٦ • ٢٤٧٧ • ٢٤٧٨ • ٢٤٧٩ • ٢٤٨٠ • ٢٤٨١ • ٢٤٨٢ • ٢٤٨٣ • ٢٤٨٤ • ٢٤٨٥ • ٢٤٨٦ • ٢٤٨٧ • ٢٤٨٨ • ٢٤٨٩ • ٢٤٩٠ • ٢٤٩١ • ٢٤٩٢ • ٢٤٩٣ • ٢٤٩٤ • ٢٤٩٥ • ٢٤٩٦ • ٢٤٩٧ • ٢٤٩٨ • ٢٤٩٩ • ٢٥٠٠ • ٢٥٠١ • ٢٥٠٢ • ٢٥٠٣ • ٢٥٠٤ • ٢٥٠٥ • ٢٥٠٦ • ٢٥٠٧ • ٢٥٠٨ • ٢٥٠٩ • ٢٥١٠ • ٢٥١١ • ٢٥١٢ • ٢٥١٣ • ٢٥١٤ • ٢٥١٥ • ٢٥١٦ • ٢٥١٧ • ٢٥١٨ • ٢٥١٩ • ٢٥٢٠ • ٢٥٢١ • ٢٥٢٢ • ٢٥٢٣ • ٢٥٢٤ • ٢٥٢٥ • ٢٥٢٦ • ٢٥٢٧ • ٢٥٢٨ • ٢٥٢٩ • ٢٥٣٠ • ٢٥٣١ • ٢٥٣٢ • ٢٥٣٣ • ٢٥٣٤ • ٢٥٣٥ • ٢٥٣٦ • ٢٥٣٧ • ٢٥٣٨ • ٢٥٣٩ • ٢٥٤٠ • ٢٥٤١ • ٢٥٤٢ • ٢٥٤٣ • ٢٥٤٤ • ٢٥٤٥ • ٢٥٤٦ • ٢٥٤٧ • ٢٥٤٨ • ٢٥٤٩ • ٢٥٥٠ • ٢٥٥١ • ٢٥٥٢ • ٢٥٥٣ • ٢٥٥٤ • ٢٥٥٥ • ٢٥٥٦ • ٢٥٥٧ • ٢٥٥٨ • ٢٥٥٩ • ٢٥٦٠ • ٢٥٦١ • ٢٥٦٢ • ٢٥٦٣ • ٢٥٦٤ • ٢٥٦٥ • ٢٥٦٦ • ٢٥٦٧ • ٢٥٦٨ • ٢٥٦٩ • ٢٥٧٠ • ٢٥٧١ • ٢٥٧٢ • ٢٥٧٣ • ٢٥٧٤ • ٢٥٧٥ • ٢٥٧٦ • ٢٥٧٧ • ٢٥٧٨ • ٢٥٧٩ • ٢٥٨٠ • ٢٥٨١ • ٢٥٨٢ • ٢٥٨٣ • ٢٥٨٤ • ٢٥٨٥ • ٢٥٨٦ • ٢٥٨٧ • ٢٥٨٨ • ٢٥٨٩ • ٢٥٩٠ • ٢٥٩١ • ٢٥٩٢ • ٢٥٩٣ • ٢٥٩٤ • ٢٥٩٥ • ٢٥٩٦ • ٢٥٩٧ • ٢٥٩٨ • ٢٥٩٩ • ٢٦٠٠ • ٢٦٠١ • ٢٦٠٢ • ٢٦٠٣ • ٢٦٠٤ • ٢٦٠٥ • ٢٦٠٦ • ٢٦٠٧ • ٢٦٠٨ • ٢٦٠٩ • ٢٦١٠ • ٢٦١١ • ٢٦١٢ • ٢٦١٣ • ٢٦١٤ • ٢٦١٥ • ٢٦١٦ • ٢٦١٧ • ٢٦١٨ • ٢٦١٩ • ٢٦٢٠ • ٢٦٢١ • ٢٦٢٢ • ٢٦٢٣ • ٢٦٢٤ • ٢٦٢٥ • ٢٦٢٦ • ٢٦٢٧ • ٢٦٢٨ • ٢٦٢٩ • ٢٦٣٠ • ٢٦٣١ • ٢٦٣٢ • ٢٦٣٣ • ٢٦٣٤ • ٢٦٣٥ • ٢٦٣٦ • ٢٦٣٧ • ٢٦٣٨ • ٢٦٣٩ • ٢٦٤٠ • ٢٦٤١ • ٢٦٤٢ • ٢٦٤٣ • ٢٦٤٤ • ٢٦٤٥ • ٢٦٤٦ • ٢٦٤٧ • ٢٦٤٨ • ٢٦٤٩ • ٢٦٥٠ • ٢٦٥١ • ٢٦٥٢ • ٢٦٥٣ • ٢٦٥٤ • ٢٦٥٥ • ٢٦٥٦ • ٢٦٥٧ • ٢٦٥٨ • ٢٦٥٩ • ٢٦٦٠ • ٢٦٦١ • ٢٦٦٢ • ٢٦٦٣ • ٢٦٦٤ • ٢٦٦٥ • ٢٦٦٦ • ٢٦٦٧ • ٢٦٦٨ • ٢٦٦٩ • ٢٦٧٠ • ٢٦٧١ • ٢٦٧٢ • ٢٦٧٣ • ٢٦٧٤ • ٢٦٧٥ • ٢٦٧٦ • ٢٦٧٧ • ٢٦٧٨ • ٢٦٧٩ • ٢٦٨٠ • ٢٦٨١ • ٢٦٨٢ • ٢٦٨٣ • ٢٦٨٤ • ٢٦٨٥ • ٢٦٨٦ • ٢٦٨٧ • ٢٦٨٨ • ٢٦٨٩ • ٢٦٩٠ • ٢٦٩١ • ٢٦٩٢ • ٢٦٩٣ • ٢٦٩٤ • ٢٦٩٥ • ٢٦٩٦ • ٢٦٩٧ • ٢٦٩٨ • ٢٦٩٩ • ٢٧٠٠ • ٢٧٠١ • ٢٧٠٢ • ٢٧٠٣ • ٢٧٠٤ • ٢٧٠٥ • ٢٧٠٦ • ٢٧٠٧ • ٢٧٠٨ • ٢٧٠٩ • ٢٧١٠ • ٢٧١١ • ٢٧١٢ • ٢٧١٣ • ٢٧١٤ • ٢٧١٥ • ٢٧١٦ • ٢٧١٧ • ٢٧١٨ • ٢٧١٩ • ٢٧٢٠ • ٢٧٢١ • ٢٧٢٢ • ٢٧٢٣ • ٢٧٢٤ • ٢٧٢٥ • ٢٧٢٦ • ٢٧٢٧ • ٢٧٢٨ • ٢٧٢٩ • ٢٧٣٠ • ٢٧٣١ • ٢٧٣٢ • ٢٧٣٣ • ٢٧٣٤ • ٢٧٣٥ • ٢٧٣٦ • ٢٧٣٧ • ٢٧٣٨ • ٢٧٣٩ • ٢٧٤٠ • ٢٧٤١ • ٢٧٤٢ • ٢٧٤٣ • ٢٧٤٤ • ٢٧٤٥ • ٢٧٤٦ • ٢٧٤٧ • ٢٧٤٨ • ٢٧٤٩ • ٢٧٥٠ • ٢٧٥١ • ٢٧٥٢ • ٢٧٥٣ • ٢٧٥٤ • ٢٧٥٥ • ٢٧٥٦ • ٢٧٥٧ • ٢٧٥٨ • ٢٧٥٩ • ٢٧٦٠ • ٢٧٦١ • ٢٧٦٢ • ٢٧٦٣ • ٢٧٦٤ • ٢٧٦٥ • ٢٧٦٦ • ٢٧٦٧ • ٢٧٦٨ • ٢٧٦٩ • ٢٧٧٠ • ٢٧٧١ • ٢٧٧٢ • ٢٧٧٣ • ٢٧٧٤ • ٢٧٧٥ • ٢٧٧٦ • ٢٧٧٧ • ٢٧٧٨ • ٢٧٧٩ • ٢٧٨٠ • ٢٧٨١ • ٢٧٨٢ • ٢٧٨٣ • ٢٧٨٤ • ٢٧٨٥ • ٢٧٨٦ • ٢٧٨٧ • ٢٧٨٨ • ٢٧٨٩ • ٢٧٩٠ • ٢٧٩١ • ٢٧٩٢ • ٢٧٩٣ • ٢٧٩٤ • ٢٧٩٥ • ٢٧٩٦ • ٢٧٩٧ • ٢٧٩٨ • ٢٧٩٩ • ٢٨٠٠ • ٢٨٠١ • ٢٨٠٢ • ٢٨٠٣ • ٢٨٠٤ • ٢٨٠٥ • ٢٨٠٦ • ٢٨٠٧ • ٢٨٠٨ • ٢٨٠٩ • ٢٨١٠ • ٢٨١١ • ٢٨١٢ • ٢٨١٣ • ٢٨١٤ • ٢٨١٥ • ٢٨١٦ • ٢٨١٧ • ٢٨١٨ • ٢٨١٩ • ٢٨٢٠ • ٢٨٢١ • ٢٨٢٢ • ٢٨٢٣ • ٢٨٢٤ • ٢٨٢٥ • ٢٨٢٦ • ٢٨٢٧ • ٢٨٢٨ • ٢٨٢٩ • ٢٨٣٠ • ٢٨٣١ • ٢٨٣٢ • ٢٨٣٣ • ٢٨٣٤ • ٢٨٣٥ • ٢٨٣٦ • ٢٨٣٧ • ٢٨٣٨ • ٢٨٣٩ • ٢٨٤٠ • ٢٨٤١ • ٢٨٤٢ • ٢٨٤٣ • ٢٨٤٤ • ٢٨٤٥ • ٢٨٤٦ • ٢٨٤٧ • ٢٨٤٨ • ٢٨٤٩ • ٢٨٥٠ • ٢٨٥١ • ٢٨٥٢ • ٢٨٥٣ • ٢٨٥٤ • ٢٨٥٥ • ٢٨٥٦ • ٢٨٥٧ • ٢٨٥٨ • ٢٨٥٩ • ٢٨٦٠ • ٢٨٦١ • ٢٨٦٢ • ٢٨٦٣ • ٢٨٦٤ • ٢٨٦٥ • ٢٨٦٦ • ٢٨٦٧ • ٢٨٦٨ • ٢٨٦٩ • ٢٨٧٠ • ٢٨٧١ • ٢٨٧٢ • ٢٨٧٣ • ٢٨٧٤ • ٢٨٧٥ • ٢٨٧٦ • ٢٨٧٧ • ٢٨٧٨ • ٢٨٧٩ • ٢٨٨٠ • ٢٨٨١ • ٢٨٨٢ • ٢٨٨٣ • ٢٨٨٤ • ٢٨٨٥ • ٢٨٨٦ • ٢٨٨٧ • ٢٨٨٨ • ٢٨٨٩ • ٢٨٩٠ • ٢٨٩١ • ٢٨٩٢ • ٢٨٩٣ • ٢٨٩٤ • ٢٨٩٥ • ٢٨٩٦ • ٢٨٩٧ • ٢٨٩٨ • ٢٨٩٩ • ٢٩٠٠ • ٢٩٠١ • ٢٩٠٢ • ٢٩٠٣ • ٢٩٠٤ • ٢٩٠٥ • ٢٩٠٦ • ٢٩٠٧ • ٢٩٠٨ • ٢٩٠٩ • ٢٩١٠ • ٢٩١١ • ٢٩١٢ • ٢٩١٣ • ٢٩١٤ • ٢٩١٥ • ٢٩١٦ • ٢٩١٧ • ٢٩١٨ • ٢٩١٩ • ٢٩٢٠ • ٢٩٢١ • ٢٩٢٢ • ٢٩٢٣ • ٢٩٢٤ • ٢٩٢٥ • ٢٩٢٦ • ٢٩٢٧ • ٢٩٢٨ • ٢٩٢٩ • ٢٩٣٠ • ٢٩٣١ • ٢٩٣٢ • ٢٩٣٣ • ٢٩٣٤ • ٢٩٣٥ • ٢٩٣٦ • ٢٩٣٧ • ٢٩٣٨ • ٢٩٣٩ • ٢٩٤٠ • ٢٩٤١ • ٢٩٤٢ • ٢٩٤٣ • ٢٩٤٤ • ٢٩٤٥ • ٢٩٤٦ • ٢٩٤٧ • ٢٩٤٨ • ٢٩٤٩ • ٢٩٥٠ • ٢٩٥١ • ٢٩٥٢ • ٢٩٥٣ • ٢٩٥٤ • ٢٩٥٥ • ٢٩٥٦ • ٢٩٥٧ • ٢٩٥٨ • ٢٩٥٩ • ٢٩٦٠ • ٢٩٦١ • ٢٩٦٢ • ٢٩٦٣ • ٢٩٦٤ • ٢٩٦٥ • ٢٩٦٦ • ٢٩٦٧ • ٢٩٦٨ • ٢٩٦٩ • ٢٩٧٠ • ٢٩٧١ • ٢٩٧٢ • ٢٩٧٣ • ٢٩٧٤ • ٢٩٧٥ • ٢٩٧٦ • ٢٩٧٧ • ٢٩٧٨ • ٢٩٧٩ • ٢٩٨٠ • ٢٩٨١ • ٢٩٨٢ • ٢٩٨٣ • ٢٩٨٤ • ٢٩٨٥ • ٢٩٨٦ • ٢٩٨٧ • ٢٩٨٨ • ٢٩٨٩ • ٢٩٩٠ • ٢٩٩١ • ٢٩٩٢ • ٢٩٩٣ • ٢٩٩٤ • ٢٩٩٥ • ٢٩٩٦ • ٢٩٩٧ • ٢٩٩٨ • ٢٩٩٩ • ٣٠٠٠ • ٣٠٠١ • ٣٠٠٢ • ٣٠٠٣ • ٣٠٠٤ • ٣٠٠٥ • ٣٠٠٦ • ٣٠٠٧ • ٣٠٠٨ • ٣٠٠٩ • ٣٠١٠ • ٣٠١١ • ٣٠١٢ • ٣٠١٣ • ٣٠١٤ • ٣٠١٥ • ٣٠١٦ • ٣٠١٧ • ٣٠١٨ • ٣٠١٩ • ٣٠٢٠ • ٣٠٢١ • ٣٠٢٢ • ٣٠٢٣ • ٣٠٢٤ • ٣٠٢٥ • ٣٠٢٦ • ٣٠٢٧ • ٣٠٢٨ • ٣٠٢٩ • ٣٠٣٠ • ٣٠٣١ • ٣٠٣٢ • ٣٠٣٣ • ٣٠٣٤ • ٣

وتلتقى . الرواية [ بمأمور فنار ( الأخوين ) ] . . . ولربما تعددت الكاتبة ألا تذكر اسمه عن عمد . . . فالأساء هنا لأضروده لها لأنها يتم بجوهر الشخصية وهو علنا الباطني وكذلك ستعمل مع شخصية العامل الذي يرش الطريق بلقاء في روايتها الثانية . . . هذا المأمور الذي يشق زوجته لكنه لا يطيع الحياة معها في الأسكندرية فيهرب منها إلى جزيرة الفنار الناتية . . . لكنه لا يستطيع الحياة بدونها فواصل كتابة الرسائل إليها بينما أشواقه . . . وعندما يعود إليها في إجازة يسر من الاستاذ ومن الريان [ زياد ] : ألا يتخلل البحار أبداً عن مركبه وأن يكون على استعداد دائماً ، ولا يأخذك شيء على غرة . . . أويدهك في غمرة ، أو تكون لحظة من الغافلين [ . ] . وتتقطع رحلتهم ويسودون إلى السويس ، [ وبال ] يشعرون هناك صيفاً ملتهباً . . . إذ يأتي حزيران ١٩٦٧ حينها خافنا . .

ان محاولة تلخيص هذه الرواية هونوع من التصف . . . لأن اللمسة القرائية التي تتغلغل بين ثناياها تقودنا إلى رؤية كونية تحسوس الأحداث والشخصيات . فالكاتبة تحاول إعطاء مجموعة من الانطباعات الانشائية المستقلة بعضها عن بعض . . . في إطار جو البحر والمحلاقة الخيمية بين القبطان والبحر ودرجة القوة والعمق بينهم وبين عالم البحر . وتعمل الكتابة . . . إلى حد ما . جاذبية الحكي والنواصل إلى كشف تفاصيل غموض الأحداث وتعمق بولالة تفتت السرد إلى وحدات تقاطع وتتداخل بطريقة مركبة ، وكثيراً ما تتوقف الكتابة عن السرد عند نقطة لتنتقل إلى تأمل في التجربة الشعورية واللاشعورية للبطلة

الرواية [ نور ] ، وهي كثيرة ما تتألف السرد من نقطة بعيدة . إلى حد ما . عن النقطه التي كانت قد توقفت عندها . أحياناً ما يعترض جمل السرد جمل خبرية تقريرية أقرب إلى التعليقات الصحفية التي تفسر جماليات الأسلوب الروائي .

والمكان الروائي هنا هو البحر . فوق ظهر سفينة تجوب موانئ وفنارات البحر الأحمر . وهنا نجد أكثر شخصيات الرواية جاذبية وهو القبطان أو الريان [ زياد ] لأنه يفهم أسرار البحر ، ويكشف الغلظه ، ويعرف كيف يسبح في أمواجه العاتية . أما الزمان في الرواية فمحدود بعدد الأيام والليالي والساعات والدقائق من شهر مايو ١٩٦٧ . وهي الأيام التي تسبق الذكريات الأليمة لحزمة يونيو- لكنه زمان تمتد في عمق وعي هؤلاء البشر ونلاحظ أن الكاتبة هنا تجمع في هذه الرواية - كما في روايتها الثانية « حاجز أسواج » بين أكثر من مستوى قصصي . فالمستوى الواقعي مثله حكايات ( مأمور فنار الأخوين ) وفريق الممثلين وعمل رأسهم المثلة ( أمل ) ، والمستوى الأسطوري الذي يجسده ( الريان زياد ) والاستاذ ( الدكتور زهران ) اللذان يؤمنان بأن [ لا بد لرحلة أن تستمر معها حدث . . . ولا نعرض سفينةنا أبداً ( للعبث ) وكذلك ] الأعرابي العجوز [ الذي ينشق البحر فجأة عن ] ، والعالم الذي يحيط بضريح ولي الله أحد بناس . .

ويتراوح استخدام اللغة- هنا كما سبق أن قلنا- بين المزج بين لغة القصص التقريرية والتعليقات الصحفية ولغة الشعر المجازية . وإن كانت قد تخلصت إلى حد كبير من اللغة

التقريرية والتعليقات الصحفية في روايتها الثانية « حاجز أسواج » وهي هنا تقسم شخصيات أغلبها من المثقفين أو سياسيين أو سياسيين أو فنانين . . . ومن الممكن أن نطلق عليهم طبقة الصفوة . . . لكننا من خلال رحلة الرواية نلمس أن الريان ذا التجربة الوجودية والثقافية الكونية التي وهبتها له الطبيعة والفطرة السليمة أكثر تأثيراً وعمقا من هؤلاء الذين يستمدون ثقافتهم من بطون الكتب . . . أو الذين تبهرهم الشعارات البراقة . . . لذا يمكن جوهر الرواية في معانقة الوجود الذي لا بد أن تستمر رحلته معها حدثت ولا نعرض كينونة وجودنا للعبث فنقع في الوجود الساقط حتى ولو لم نتحقق فواتنا المثقونة بما تراه ، بتدعها ظاهر العالم الحسي عن إدراك حقيقته ومصيره المحتوم . فلي تحفل ( الفرقة ) عن عرض المسرحية نوع من دفن النفس في أرض الخمول . . . حيث يترقون عن عرض مسرحية ذواتهم . . . فقد أدركوا أنه لا ينبت نبات من الأرض إلا إذا دفن وانغمس . .

وفي روايتها الثانية والأخيرة « حاجز أسواج » ١٩٨٨ تستكمل المؤلفة تجربتها الخاصة التي تناولتها في روايتها الأولى « جدار البحر » . . . لكنها هنا تترك البحر وتستقر على أرض البساطة . . . تعود إلى رحم الأرض . . . أرض قرية سندبليس في أرض مصر . . . في فترة تلت هزيمة ١٩٦٧ وبدأت فيها حرب الاستنزاف . في هذه الرواية يكون الريان [ زياد ] قد تزوج الرواية [ نور ] المؤلفة . . . وينزل الريان من فوق سفينة ويصل إلى الإسكندرية ، ويصطحب معه زوجته [ نور ] لتعريف على أمه [ خالدة ]

الشخصية الأسطورية المعطاة التي تحيط الجميع بجيها وحائها . . . ويكون قد سبقها إلى قرية سندبليس فريق عمل من الأصدقاء أغلبهم من كانوا على ظهر السفينة في رواية « جدار البحر » . . . يستمدون لتصوير فيلم سينمائي عن البناء والتعمير أعيدت قصته [ نور ] وتقوم ببطولته صديقتها المثلة [ أمل ] التي خرجت من الممثل منذ فترة ومعها زوجها الفلسطيني المخرج [ بلال ] وشقيقته الأصغر ومساعدته [ معين ] ، والمثلة الشابة [ مهي ] ، والنجم السنائي [ عادل عبد الرحمن ]

يلفت نظر الرواية [ نور ] رجل يرش طريق العربات الترابي بلقاء . . . كأنه من معالم القرية . . . يبدو في حركة دائبة لساعات . . . وهو بلا اسم . . . تماماً مثل ( مأمور فنار الأخوين ) . . . وكأنه عملها العظيم والمغموس في نفس الوقت . . . أكبر من أن يكون لها اسم . . . فهو بلا الدلو من التربة . . . ويسكب . . . وتحب أن للبل بعد قليل يلقنه . . . أو يفر أو يتخوف منه ] . . . وتكشف أن « الصبر حاجز أمواج لنا » و ( حاجز الأمواج ) هو كما يقول الريان [ زياد ] جدار من الحجارة والصخر . . . حتى تتكسر لديه الأمواج - وتصل إلى الشط خفيفة - لطيفة . . . مهلدة - يرحق فوقها الأطفال ، وتفت [ الرواية ] لنفسها . . . متنبية لوتشتغل حاجز أمواج . . . فهذا العمل جزء من طبيعتها وعملها والفرق أنها حاجز أمواج من اللحم البشري [ حاجز أسواج من الجسد الحي . . . ليس سداً من الصخر والمجر . . . كيان إنسان مرفأ الحس والعصب . . . تتكسر الأمواج لديها ولا تدعها تغد





## بدايات الفن الحديث وديكور المسرح

ويسابوليوكاسمو ( ١٨٨١ - ١٩٧٣ ) .  
وأنسدرينه ديران ( ١٨٨٠ - ١٩٥٤ ) ،  
وغيرهم من الفنانين الكبار الذين شاركوا في  
الرسم لعروض الباليه .

منذ البدايه لم يعتمد المسرح الاغريقي  
والروماني على راسم المناظر المسرحية بمعناها  
المعروف حاليا ، والتراجيديات التي مثلت  
في القرن الخامس قبل الميلاد . وملاهي  
بلوتس وتيرانس كان التمثيل فيها يجري  
نهارا ، وعناصر المنظر المسرحي بسيطة  
وقليلة ، وقد اعتمد المسرح على الحفاظ  
المعماري ذي الثلاث فتحات . واستخدم  
بعض المناظر البنى قام بها فيترينوس في  
النصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد  
وبولاكس في القرن الثاني الميلادي ، فمنذ  
القرن الخامس قبل الميلاد شرع فنانون المسرح  
في استخدام الجزئيات المرسومة والمطليعة مثل  
الصخور والمناظر المرسومة على ستائر الخيش  
(١) . ولقد رسمت هذه القطع بأسلوب  
بساطي بسيط . كما كانت أيضا تلك  
الأشكال المثلثة . المنشورية ، التي ارتبطت  
بالخلفية المعمارية الثانية .

وفي القرون الوسطى كان المسرح اللدني  
ينم من خلال الكنيسة ، وكانت خشبة  
المسرح متعددة ومتنوعة .

ثم يأتي الطور الثالث في عصر النهضة في  
القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر  
لنلاحظ تطورا ثالثا . وفروقا جديدة نتيجة  
التغير الاقتصادي والاجتماعي وتطور

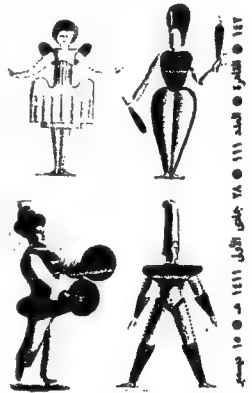
تطوى هذه الدراسة على توضيح العلاقة  
الفنية بين الفن التشكيل الحديث وديكور  
المسرح ، وتعتمد في ذلك على أن المسرح  
رؤية بصرية لعروض يقدم أمام الانسان .

لقد تغيرت مفاهيم الفن في النصف  
الأول من القرن العشرين عما سبقها من  
المفاهيم ، فقد بدأ الفنان الحديث في  
الاستقلال بعمله وإبداعاته ، وتراجعت  
صور الطبيعة والواقع أمام رغبة الفنان في  
إبراز فكره وفلسفته من خلال عمله ،  
وأصبح العمل الفني متضمنا معنى تؤكد أن  
الفن معادل للحياة بمعنى أنه بديل عنها .

والفن المعاصر هو وليد هذه الأعمال التي  
أبدعت في النصف الأول من القرن الحالي  
وتعتبر من الأعمال الحديثة في الفن ، كما أن  
بداياتها هي أسس ما نحمله من فكر  
وإبداع في مجال الفنون .

وكان من الطبيعي أن يتأثر الديكور  
المسرحي بمدارس التشكيل الحديثة  
والمعاصرة ، مثل التكعيبية والتجريدية ،  
من ناحية لفظ الواقع والاهتمام بما هو  
موجود على خشبة المسرح . بل لقد نظر  
بعض الفنانين إلى الممثل على أنه مجرد جزء  
فيزيقي متحرك . كتلة تشكيلة تتحرك  
ونسط عناصر الديكور المرسوم . بديل أنه  
يلبس أزياء تتناغم وتتضافر مع الديكور .  
وظهر ذلك في أعمال الباليه التي قام بها كل  
من ليجيه ( ١٨٨١ - ١٩٦٣ ) .

### د . عبد المنعم عثمان



تصميمات لشخصيات مسرحية معتمدة  
على الوحدات الهندسية الأساسية ومشتقاتها  
وهي المربع والدائرة والمثلث . والمكعب  
والكرة والمخروط .



الصناعة والآله ، وحينما بدأت مهمة المعمار المسرحي تتواجد وتشق طريقها في مختلف المسارح وتقتدك من أجل المسرح داخل المبني المسرحي ، برزت أعمال بيروزي وسيريليو وبلاديو (٣) .

كما أنه قد ظهرت في تلك الفترة « عصر النهضة » بشكل بدائي محاولات لاستعمال الاضاءة الملونة على يد سيريليو ، وذلك بوضع زجاجات بها سائل ملون يوضع أمام الشموع التي يوضع خلفها حواجز لأمعة لتعكس الضوء على السائل الملون فينتج من خلاله ليعطى على المنظر معطيا الضوء وبهذه الطريقة استطاع سيريليو أن يضيف قيمة فنية جديدة لم يسبق التوصل إليها . وكانت إضافة تشكيلية لفرغ المسرح الذي أصبح بهذا الضوء الملون يحتل بمساحات ضوئية ملونه بجانب القيم الأخرى التي توصل إليها سيريليو من خلال المنظر الهندسي .

« يعتبر أفراد عائلة بينينا من واضعي أسس فن المنظر ، كما انتشرت أعمالهم في معظم دول أوروبا . وعرفت باسم طراز بينينا ، ولقد امتازت أعمالهم بالطراز المعماري الدقيقة التنفيذ وإتقان الظل والنور كوسيلة لإلهام بالواقع على المسرح ، كما أنهم اهتموا بالتأثيرات المنظورية ، واستعملوا برافز المنظور وهو عبارة عن قوس مصنوع من القماش يوضع خلف البروسيتيم ليحدد المنظر ويتغير حجمه طبقا لحجم المنظر (٣) .

وفي القرن السابع عشر والثامن عشر ، أخذت المناظر المسرحية استقلالها ولامعها الخاصة بها . خاصة عندما ازدهرت العروض المسرحية بفنون الأوبرا . التي استفاد منها فنانون المناظر استفادة عظيمة .

وفي القرن العشرين اتضحت أهمية المناظر المسرحية كمعصر هام في العرض المسرحي عندما قام قسطنطين ستانيسلافسكي (١٨٦٣ - ١٩٣٨) بتنفيذ جدران صلبة بدلا من تلك الستائر المشدودة وأضاف أيضا ماكس راين هارب (١٨٧٣ - ١٩٤٣) في عام ١٩٠٥ العناصر والأشكال التي تؤكد أسلوب المذهب الطبيعي .

الإلا أدولف آيبا Appia (١٨٦٢ - ١٩٢٨) اعتبر أن المسرح فن له فلسفته الخاصة . وهو مزيج من التأثيرات المرئية والصوتية ، وهو الرأي الذي أعلنه آيبا في دراسته إخراج الدراما الفاجلرية التي صدرت عام ١٨٩٥ وركز على التنظيم الثلاثي الأبعاد وسكولوجية اللون والضوء ، وكانت تشكيلات الممثلين على المسرح بمثابة وحدات للقياس والتناسب . وعلى قانون الفراغ أن يتجاوب مع قانون الزمن وهذه القوانين الناجمة من الموسيقى كفن وحركة الممثل ، كما أن الأشكال المرئية والفراغية والتناغم الأوركسترا للضوء أصبحت واضحة في نظريات « جاك دالكروز » الذي شارك « آيبا » في تصميمات مسرح « هيليو » بديرزون بالألمانيا .

أما من « جورجون كريج » (١٨٧٢ - ١٩٦٦) فقد توصل إلى اعتبار أن هذه الموجودات على المسرح لابد وأن تأخذ أشكالها التكميلية ، واستخدم في ذلك الدرجات والمستويات الأفقية والراسية ، وهكذا كانت أهمية المنظر المسرحي في الرؤية التشكيلية للمسرح ، والتي أوصلته إلى التفكير في إلقاء الكلمة من الممثل حين فكر في استبداله بالديعة ليحقق مثله الأعلى في الكائن الجديد ، بعيد عن الحياة الواقعية تماما ، ليكون منظرا موقفا لتحقيق القيمة الجمالية بجانب القيمة التعبيرية .

ولقد كانت أعمال الفنان التشكيلي سيزان « Paul Cezanne » (١٨٣٩ - ١٩٠٧) والتي أجمعت كل الأشكال الواقعية إلى أشكال وأحجام هندسية ، واتجه بالصورة إلى مخاطبة العقل ، أثر وأصبح في إيجاد فلسفة وفكر جديد في التصوير الحديث . فقد كان سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) يحاول الاعتماد على النسخ الألي للطبيعة ، وأراد أن « يمثل » الأشياء في حد ذاتها كما هي منتقلة في مشاعره وإدراكه . ولقد اجتهد في عمله من أجل الكشف عن الشكل الكامل المتأصل ، وركز اهتمامه على المسطحات والكتل والمخطوط الخارجية ، وقال أن الطبيعة يمكن تحويلها إلى شكل الاسطوانة والكرة والمخروط ، وانطوى ذلك على رغبته في إعطاء شكل يتضمن تنظيم هندسيا . كما

أن تحويل الطبيعة إلى شكل الاسطوانة والكرة والمخروط شيء يجعله قريبا جدا من المسطحات والأشكال المجسمة ، ولكن بفهم ورؤية جديدة .

وسيزان لم يتصور كتلة في خطوط هندسية خارجية ، وإنما أدركها في ألوان متباينة ، هذا في حقيقة الأمر هو التميز الذي ينفرد به سيزان ، دقة الاحساس بالشكل يعبر عنه بالألوان ، فقد قال « إن التصوير هو تسجيل الاحساسات اللونية » . وكل شيء عدا ذلك مثل قيم الجو والمنظر يضيى به من أجل هذه الغاية ، من أجل تنظيم الأحاسيس اللونية ، ومن أقواله المأثورة الكاشفة : « عندما يبلغ اللون ثراءه تنوفر للشكل قوته وعراقته » هذا التصور للشكل مفرغا في قالب لوني ، في بناء مركب من الألوان ، شيء ليس من السهل تحقيقه (١١)

وقد كان لاهتمام سيزان بالبناء الشكل من ناحية اللون أثر في اتجاهه نحو الفن الهندسي ، والذي أدى بالمثل إلى نشأة وشيوع هذه المدرسة مستقبلا .

« وسيزان يتناول موضوع كتلة انطلاقا ثم يستخلص منه ، على حد قول أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ قبل الميلاد) المخطوط المستقيمة والأقواس والمسطحات والأشكال المجسمة ، مستخدما في ذلك المخطوط والمساطر والزوايا . وفي الحقيقة هذا الأسلوب يحتاج من المتلقي أن يكون ذا حساسية وعقلية بعيدة عن التعصب والرجوع إلى الأنماط السابقة ، لأنها تحمل في طياتها الحس المرفه والخصوص في الخيال ، عندما أدرك سيزان مع في هذا الاتجاه علاقت معينه للشكل بالنسبة لما تصوره في ذهنه ، ويقول هيربرت ريد في ذلك عن لوحات ليجيه : « ألا يمكن أن أنقل هنا كلمات روجر فرأي وأقول : « إن ما يحدث لنا عندما نيزنا جمال رسم ليجيه هو أن الإقاعات الخاصة في خطوطه ومساحاته لا تنقل البناء حس ليجيه المرفه وخصوبة خياله عندما أدرك علاقت فنيته في الشكل بالنسبة لما تصوره في ذهنه ، وأن هذا الأدهاف وهذه الخصوص اعتمدنا على استجابته الانفعالية الشديدة الحدة نحو

الآلية ، وهو انفعال لقي التعبير في حالته عن طريق حسه الخاص بالشكل الهندسي ؟<sup>(٥)</sup>

لقد قال سيزان ان الأشياء لا يند وأن تكون مسطحة ، واضحة حقيقية في ضوء النهار الواضح ، وليست في لحظة محدده ، ولم يتم بالظل والنور ، وإنما بأسلوبه البارز في اختيار اللون الذي يختاره ويضعه بجانب اللون الآخر ، ولقد كانت صورته لا تظهر مسطحة وإنما تظهر بأبعاد ثلاثة ، عميقة بتلك المساحات ومساحات الألوان المختارة .

ولقد وافق سيزان كل من فنان فان جنوخ Vincent Van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠) في هذا الاتجاه واختار اللونان في مساحات واسعة ، وتركز اختياره في الألوان على الأخضر والأصفر والأحمر والأزرق ، وهي التي تكون الأشكال المصورة .

وكانت أيضا أعمال الفنان « بول جوجوان » Paul Gauguin (١٨٤٨ - ١٩٠٣) . لها نفس الأهمية والأثر في نشأة الفن الحديث والمعاصر . فقد كانت عناصره بسيطة ومعمرة .

يبقى بعد ذلك ثلاثة من كبار فنان العصر الحديث والمعاصر تألفوا من خلال إبداعاتهم في فن التصوير ، هم : ماتيس ، براك ، بيكاسو .

لقد رسم ماتيس Matisse Henri (١٨٦٩ - ١٩٥٤) الأشكال بالخط بغير ظل واعتمد على اللون بحيث أصبحت أشكاله مجسمة باللون فقط ، وتعرف على قيمة اللون ومعناه ، ومكانته في المنظور الذي يعطى البعد الثالث في اللوحة . فكانت ألوانه منها ما يغوص في الخلفية ومنها ما يقدم في الأمامية في اللوحة . وقد وضعها بعناية وإدراك تام .

أما عن جورج براك Braque Georges المصور الفرنسي ( ١٨٨٢ - ١٩٦٣ ) فقد كان له الفضل مشتركا مع بيكاسو في ابتكار تكوين في الصورة ، أخذ شكل المكونات الهندسية ، التي تبلورت بعد ذلك حتى

أصبحت « التكعيبية » Cubism ، وأصبح براك من أعظم المصورين المعاصرين .

وكان للغاء براك مع بيكاسو ما عاد على الفن المعاصر بالتقدم والارتقاء نحو الوصول الى التجريدية ، منذ أن أبدع لوحة « أنسات أفينيون » وهي تصور خمس نسوة عاريات ، تعبير احتوى على ملامح التكعيبية في أول ظهورها كاتجاه فني تطور بعد ذلك الى ما نسميه بالتجريدية ، وتعتبر هذه اللوحة البداية الحقيقية للتصوير التكعيبى ، واشترك بعد ذلك كل من بيكاسو وبراك في ارساء قواعد وأسس الفن الحديث والمعاصر من خلال هذه الدراسة . ويرجع الفضل في هذه الخطوات الى ما بدأه سيزان في تبسيط القواعد والأشكال وتلخيصها والاهتمام باللون كأداة في التصوير ، والذي تطور بعد ذلك مع براك الى هجرة لقواعد المنظور Perspective ، لنرى جميع جوانب الشكل ذى الحجم - تراه من كل جانب . مفردة أمام أعيننا كما أن فصل سطوح الأشكال عن بعضها وتجريدها في فراغ اللوحه لم يميل تلك القيم التشكيلية ومنها الاتزان الذي توفى في أعماله ، والذي أتى من خيال تناوله العملية الفنية بإدراك ووعي .

أما عن عملاق الفن المعاصر « بابلو بيكاسو » Pablo Picasso ( ١٨٨١ - ١٩٧٣ ) فقد كان له الفضل في ارساء قواعد وأسس التكعيبية والتي تطورت بالتالى الى التجريدية .

كان ذلك من ناحية التشكيل ومن زوايا التصوير بالذات . أما من ناحية الفكر الانسانى والحضارى . فقد كانت لنظرية « النسبية » والتي تمثل الأساس الفكرى الذى قامت عليه تلك الحركة الفنية « التكعيبية » ، « كان همزة الوصل بين التكعيبية والنظريات النسبية رجالا يدعى « بريست » بيوى الرياضيات . وقد شرح لهم أفكار ف . ه . برادلى الذى كتب عام ١٨٩٣ كتابا بعنوان « المظهر والواقع » قال فيه : ان الواقع لا يمكن أن تكون له حدود مطلقة ، بل تختلف حدوده باختلاف وجهة النظر ، ويجب علينا أن نقبل التفسير الذى يؤكد أن الواقع متمدد الوجه ، وأن ثمة وجوها متعددة قد تمثل واقعا محددا . انه

النظرية التي نرى بها الشيء نفسه »<sup>(٦)</sup> .

وهكذا تأكد للفنان التكعيبى ضرورة الاعتماد على عقله في البحث عن حقيقة الأشياء ، حيث أن الحواس خادعة وقاصرة وضرورة رؤية الشيء من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع ، وضرورة محاولة تصوير أى شيء في كليته وشموله .

ووجد الفنان التكعيبى - في مجال التصوير الذى تبلورت فيه الحركة أن عليه أن يكسر القاعدة الأساسية المتوارثة وهي منظور الأبعاد الثلاثة من نقطة رؤية محدده حتى يحقق شمولية الرؤية وحتى يصور أية جزئية من الواقع في كليتها ، فمكونات التجربة الانسانية متشابكة دوماً ويتغير مظهرها حسب وجهات النظر ، والزمن والضوء يمكن أن يغيرا مظهر أى شيء بحيث يختلف تماماً في كل مرة ، ولهذا حاول التكعيبيون أن يصوروا أى تجربة حسية أو فكرية من جميع وجهات النظر الممكن تصورها ، بحيث تراها في شمولية علاقاتها ومظاهرها المختلفة<sup>(٧)</sup> . وكان الأسلوب الفني الذى اتبعه التكعيبيون في مرحلته الأولى أسلوباً تحليلياً ، قام بتحليل الأشكال الواقعية الى أشكال هندسية .

وقد تكونت هذه المدرسة في الأصل في فرنسا من فنانين كجريس Gris ، وبراك Braque وأوزفا Ozenfant وجيزيه Jeanneret ودولوى Delauny وماركوزى Marcoussis ومزنجر Metzinger وجليز Gleizes ولجيه Leher ، وفي ألمانيا من مارك ، وفيننجر ويومستر وفي فرنسا كان بيكاسو هو صاحب التأثير الغالب لفترة ما . في حين كان كاندينسكى Kandinsky هو الذى نزع الحركة في ألمانيا بكتابهات وصوره . وفي وقت ما رسم كل من ماتيس Matisse وديران De-rain بهذا الأسلوب<sup>(٨)</sup> .

وفي عام ١٩٠٧ التى براك بيكاسو في باريس ، وكان قد استقر بها منذ عام ١٩٠٤ ، وقد كان بيكاسو معروفا في باريس بين الفنانين والكتاب والشعراء الفنانين المكافحين إذ ذاك ، وكان أيضا قد التقى سنة ١٩٠٦ بماتيس ، وبالرغم من أن

بيكاسو ينكر أن هذا الفنان هو الذي عرفه بالفن الزنحي ، مؤكداً أنه قد اكتشفه بنفسه في العام التالي ، فإن تجسم ماتيس لهذا الفن هو الذي كان له الفضل الأكبر دون شك في إشاعة الوعي بين الجيل الجديد من الرسامين .

انتهى الأمر بإصحاب الحركة الجديدة : بيكاسو وبرك وآخرين إلى قبول ذلك القلب « المكعب » الذي كان قد أطلق عليهم في الأصل لمجرد السخرية والزراية ، فأخذوا ابتداء من عام ١٩١١ في تسمية معارضهم باسم المكعب .

وقد بلغ من إصرار المكعبين على انطالق الشكل « الفورم » بلغته الخاصة - بالرغم من تحميمهم للشكل الطبيعي أو تحريفه - أنهم أغفلوا الألوان إلى حد بعيد مقتصرين في الأغلب على درجات اللونين البني والرمادي .

وفي مرحلة أخرى نرى المكعبين يعمدون مثلاً إلى رسم أنف ، كما ترى من الجانب على وجه منظور من الأمام أو يرسمون عينا مرئية من الأمام على وجه في منظره الجانبى ، على غرار الرسامين المصريين القدماء . ومن هنا كان منشأ الوجوه المزدوجة في لوحات بيكاسو (٩) .

وكان ذلك قد أدى بعد بضع سنوات من تقنين الأشكال إلى عناصرها الأساسية وهو ما يسمى « التكعيب التحليلية » . وأيضاً المرحلة الأخرى وهي « التكعيب التركيبية » والذي أعجب براك بها فصار خطوة أخرى ، وأخذ يرسم قصاصات من عنوان الجرائد ويجازع خشب ومساطر وغير ذلك من الأشياء المألوفة .

ولقد استهدفت التكعيبية في عملها في تجريد الأشياء من صفاتها المألوفة لتأكيد مادية هذه الأشياء وصلاتها وتكثافتها وحجمها ، وذلك من خلال منهجية تتحكم في توزيع العناصر الأساسية فوق سطح اللوحة ، مستخدمين في ذلك أشكالاً طبيعية تمكنوا من تحويلها إلى تنظيمات مجردة . وقد اعتدوا في ذلك على آخر أعمال سيزان الذي كان قد تحدث عن الكره والأسطوانات

والمخروط باعتبارها جوهر بنية الطبيعة (١٠) .

ولقد كان لفنان مدرسة الباوهاوس أثر واضح في تنمية هذه الأفكار واستغلالها في الفن المسرحي .

### الباوهاوس :

مدرسة للمعمارة والفنون التطبيقية . أتت بما يسمى بمرکز أو محور التصميم الحديث في ألمانيا منذ عام ١٩٢٠ . ولعب دوراً هاماً في الربط بين التصميم والصناعة .

لقد بدأت الباوهاوس سنة ١٩١٩ بعد أن صمم مؤسسها والتر جروبيوس Walter Gropius . أكاديمية فيمار للفنون الجميلة ومدرسة فيمار للفنون والصناعات . التي وجدت سنة ١٩٠٣ .

وكان للمجموعة الأساسية التي ارتبطت اسمها بالحركة التعبيرية في التصوير والتي ضمت كاندنسكي KANDINSKY وكل KLEE والصور الألماني ليونيل فينتجر LYONEL FEININGER والمهندس المعماري ومصمم الأثاث المجري مارسيل برير MARCEL BREUER وهربرت باير HERBERT BAYET أثر واضح في الاهتمام بهذا الاتجاه . وبعد سنة ١٩٢٣ انضم لهم لازلو موهولي ناجي Laslo Moholy - Nahi .

### نظرية الشكل والتطبيق :

قدمت الباوهاوس عدة نماذج لتعرف على أسس التكوين للأشكال التجريدية ، كما تقدم وتفيد في التفكير الذي يؤدي إلى التعرف على المعاني والقيم الجديدة في التصوير الحديث ، وهذه العناصر لهذه الأشكال ليست نماذج في معرفة أنماط ولكنها معرفة لوحدة أساسية ، فالأشكال الأساسية ثلاثة : المربع والمثلث والدائرة ، من خلال الأبعاد الأربعة في الفراغ ، فشكل المربع مثلاً في الوضع الأفقي وفي الوضع العمودي ، وفي الوضع المائل في لحظة زمنية ، هذه الأشكال الثلاثة بأوضاعها المختلفة هام جداً معرفته لدى الفنان المعاصر ، كما أن التنوع والاختلاف في طرق

استخدام هذه الوحدات في اتحادهم مع بعض كوحدة مكعبة لبعضها ، وفي اقتساماتها سواء كانت لها ثلاث أبعاد أو بعدان اثنان فقط ، أمر هام في بناء العمل الفني .

ويستطيع أيضاً الخط أن يتطور في حدود هذا التنوع . في المعدل والنسبة ، ونتيجة لهذه العلاقة والنسبة فانه يتوفر التنظيم الذي يحدث الأثر الجمالي في العمل الفني . فالأعداد ١ : ٢ : ٣ : ٤ : ٦ : ٨ : ١٦ : ٣٢ ..... الخ ١ : ٣ : ٩ : ٢٧ : ٨١ ..... الخ تستطيع تحقيق النسبة الذهبية التي حققها الأغريق والمصري القديم . وكذلك النسبة في الثلث التساوي السابقين . البنى من خلال الخطوط والتنوع في استعمالها في المساقط الأفقية أو الرأسية أو أجزاء منها ، كذلك الاختلاف في النسبة والملاقات ، ومعروفة علاقة الشكل بالأشكال الأخرى ، أمر هام جداً عند الفنان المعاصر .

وفي أحد محرماتهم نصحو بأحضر حطب من الكبريت . وشرحوا كيفية استخدام هود الكبريت الذي ينتهي بدائره وأكدوا أنه يصلح لمجموعة كبيرة من التكوينات ، بالتناوب في ، بالأفقية والعمودية والمائل ، خلافتها ، من خلال انعكاسات وإظلال في اللون وفي الدرجة ، يصل الفنان إلى إبداع حقيقي في الفن من خلال استخدام أبسط الأشكال وأوضحها مع التنوع والاتحاد .

ودراسة الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة هامة جداً ، يقوم الفنان بعمل نماذج لكرات أولاً ، ومكعبات ، وأهرامات ومخروطات واسطوانات من الطين ليتولد الحس الهندسي العناصر التشكيلية ، بأبعادها الثلاثة ، ثم يأتي بعد ذلك تواليد تقليدي لتلك العناصر الهندسية ، من العنصر وظله ، والأشكال المرفقة (١١) توضح هذا المفهوم في كيفية عمل تصميمات لشخصيات مسرحية معتمدة على الوحدات الهندسية الأساسية ومشتقاتها واقتساماتها ، وهي المربع والدائرة والمثلث ، وإذا كان الفراغ غير متوفر بالصورة فإن الطريق والحل هو إيجاد الأشكال بوضع مائل . ويقاطع خطوط ،

ويتبادل الدرجات اللونية بالناعق والفاتح .

إن هذه التوجيهات ليست للتقنون التشكيلية فقط ، ولكنها للبالية أيضا والموسيقى والشعر .

وفي محاضرة أوسكار شليمر OSKAR SCHLÉMMER في ١٩ مارس ١٩٢٧ ، قال إن خشية المسرح ما هي الا تركيبة أوركستراه . تأتي نتيجة اتحاد قوى كثيرة ، تتخذ في اختلافها وتنوعها ، تأكيداً لفاعلية العناصر المبدعة ، وليست نتيجة للاحتياجات الميتافيزيقية للانسان ، بل بناء هذا الفراغ بابتداء يتخطى القواعد التقليدية .

لنأخذ أولاً فكرة عن الفراغ المسرحي من خلال هذا التقسيم الأساسي له . ويشمل هذه الطريقة يمكننا أن نفهم طبيعة الفراغ الخاص بخشبة المسرح . أولاً تقسم سطح الأرضية المربع ، من المركز بشطر هذا المربع قسمين بخطوط مائلة ، ثم نخطط دائره ، وهكذا نحصل على مساحة خشبة مسرح هندسية . وبالحركة السحوية على هذه الأرضية نحصل على دليل واضح لحقائق أساسية للفراغ . بالخطوط المشدودة التي توصل الأركان لهذا الحجم الفراغي خشبة المسرح . ونحصل على النقاط الأساسية به . بتقسيم الخطوط المائلة له . وبإضافة مثل هذه الخطوط الوهمية نصل الى معالجة ابداعية تؤدي بشكل قاطع الى التأثير على الانسان الذي يتحرك في هذا الفراغ .

وهكذا من لحظة وضع الممثل في هذا الفراغ أصبح فراغاً ساحراً ، ليتكلم ويقلق أورتوماتيكياً ، وأي حركة أو اشاره فانها تعطي معنى ودلالة في هذا الفراغ الساحر ذي الفعلية ، وعندما يتحرك الجسم الانسان من الصالة الى خشبة المسرح فانه يتحرك أيضا في هذا الفراغ الاشعاعي ، عارياً أو مرتدياً هذه الملابس الضيقة المشدودة ذات اللون الأبيض ، واثقاً في هذا الفراغ . ومن ورائه حائط من كل جانب كأجنحة لخروجه ودخوله .

ليس ضرورياً نقل الطبيعة على البانوهات في المسرح . ففد أن أصبحنا

لا نعتقد أن هذه الأشياء على المسرح تمثل الغيابات والجيال . والبحجرات والحجرات . فمنا بعمل بالوهات بسيطه . رمزيه ، من الخشب والقماش الأبيض . التي من الممكن أن تسحب من الخلف أو الأمام بجاري ، ومن الممكن استخدامها كشاشة عرض للبروجيكتر ، وبالإضافة الخلفية نستطيع أن نستغلها كحوائط شفافة (١٢) .

وبذلك نتجز هذا الفراغ على أكمل وجه ، موفراً الإبداع مباشرة من التسهيلات المقترحة نحن لا نحتاج الى أشعة شمس أو أشعة قمر ، نهار أو ليل ، بل ترك الأضائة تقدم بوظيفتها بنفسها كبا هي ، الأصفر والأزرق والأحمر والأخضر والبفسجي ، ولذا نكرر مثل هذه المعادلات السابقة ، والبرقالي للماء لنفتح أعيننا على جوهر اللون والأضائة .

وهكذا توصل فنانو الباهواوس الى مفهوم جديد للفن ، التي كل ما سبقه من أساليب ، وكان لهم فضل السبق والتجريب لايجاد فن حديث ومعاصر .

#### الفن التجريدي Abstract-Art

« هو الفن اللاموضوعي أو اللاشعوري أو اللاعقل ، كما أنه الفن الذي لا يظهر فيه مظاهر الأشياء السطحية ، وهو أيضا الفن الذي لا يذكرنا بالواقع بأي صلة مرئية . والتجريد هو النظر الى جوهر الشيء وأقرب الفنون الى روح التجريد هي الموسيقى . حيث قال شوبنهور بأن كل الفنون تطمح الى أن تكون مثل الموسيقى » (١٣) .

وترجع طلائع التجريد في الفن في العصر الحديث في العالم الحديث في العالم الغربي الى المحاولات التي قام بها « سيزان » و « جوجان » والتي استهدفت بناء الأشكال على أسس هندسية .

وللتكبير تأثير مباشر في ظهور التجريدية الأوروبية ، كما كان المعلم

والاكتشافات الحديثة في الطاقه تأثير أيضا في ظهور هذه النظرية ، فقد تعادل هذا المفهوم لدى الفنان الذي أصبح يعبر عن المعنى نفسيا أو ذهنيا بعد أن ثبت فعلا أن الحقيقه الخارجية للأشياء ليست هي الحقيقه العلميه ، مما أدى بالفنان الى التفكير في المعنى للأشياء وليس شكلها الخارجي . ومن هنا كانت التجريدية التي اتصفت بها الاتجاهات الفنية جميعا منذ مطلع القرن ، ان التجريدية الهندسية امتعاضت عن الطبيعة بهذه الأشكال التي خضعت لنظام دقيق في بنائها حتى وصلت الى هذا التنظيم الفني ، ولقد اقترنت اسمها بالفنان موندريان (Mondrian) . وأعمال كاندنسكي التجريدية التعبيرية .

ويعرف النقاد الفن التجريدي بنوعين :

أولا : الفن التجريدي التعبيري ،

ثانيا : الفن التجريدي الهندسي .

ويقوم الفنان كاندنسكي باعتباره صاحب النزعه التجريدية التعبيرية الى الاعتماد على ثلاثة عناصر أساسية في ابداعه وهي :-

(١) الانطباع - وهو وقع العالم الخارجي المباشر في النفس ( Impression ) .

(٢) الارتجال أو التعبير التلقائي اللاشعوري ومعظمه عن العالم اللاشعوري بمعنى الباطن ( أي الروحي ) .

(٣) التعبير والتكوين - وهو التعبير عن شعور باطن يتكون على مهل مع معالجه ممراراً بمعنى الانشاء ( Composition Constructivism ) .

ولا تكون هذه الأعمال الفنية نتيجة قدره ابداعية ترجع الى الموهبة النظرية فقط ، لكنها المبدع الأصيل الذي ينبثق في تنظيم مجموعة من النشاطات من أجل الوصول الى غاية محددة ، ويكون الفن محصلة لهذه النشاطات وبعها كان هذا هو ما كان يكتسب





فن تشكيل



طارق الكومي وجمال عبد الناصر وأشرف زقزوق، وبتصور المنسى الذي قدم عملاً رائعاً يصلح تماماً للتنفيذ في الهواء الطلق، كان يوضع في حديقة مثلاً، ونرجو أن نراه يوماً ما في مكانة المناسب. لقد كائن صالون الشباب معرضاً واعداً، نرجو المحافظة على جديته والسعي نحو تكامل أسباب إنتاجه.

#### معرض البصمة :

شهدت قاعة اختاتون، معرض الفنانة السورية القاعدية من زيورخ و ليزا أندري ، Lisa Anderli ، والفنانة أقامت بشرامنت سفارة ، صدة أسابيع ، لتتجيز فيها أعمالها التي قدمت في معرضها هذا ، وأعمال ليزا الفنية تنتمي غالبيتها إلى فن الرسم والتصوير وإن كان من الصعب أن نسمي بعضها لوحات ، فعل سبيل المثال ، رسمت الفنانة ولوننت على وجه وظهر الأوراق الشفافة «الكلك» ، ثم قامت بطبها طبات محسوبة بحيث تتمدد درجات الشفافية وبالتالي تأخذ اللون ، ثم تبثها على الحائط بالمسامير الرفيعة مباشرة وبلا إطار ، وفي عمل آخر لها نجدها تبث على الحائط بالمسامير أيضاً ، مجموعة من الأظرف الحكومية الصفراء الكبيرة المتجاورة ، ثم ترسم وتلون عليها ، واختارت الفنانة والطابع ، Stamp ، والمقصود هنا أثر طبع أي شيء على السطح المختار ، أو بصمة الأشياء ، فهناك أعمال مكونة من أثر أختام قديمة ، وهناك أعمال مكونة من أثر طباعة أقدام الأبرجل والأحذية ، وهناك آثار Traces ، لأدوات . وخامات متنوعة ، وفي كل هذا أظهرت الفنانة مقدرة رائعة على تتبع الفكرة المختارة وإخضاعها لتنوعات مختلفة ، تتواءم مع أسلوبها ومعرض ليزا أندري في رأيها ، هو أهم المعارض السورية الوافدة إلينا في الأعوام الأخيرة وهو تجربة شديدة الإثارة والغنى ، كنا نشك أن نتاح لها فرصة اعلامية أكبر لكي يشاهده عدد أكبر من محبي وفناني الفن وحدائته .

## جولة بين بعض معارض ١٩٩٠

### وجيه وهبة

تألفت في هذا الصالون أساء كثيرة نرجو أن نتاح لها فرصة الإستمرار قبل أن يدهسها اليأس من جدوى الفن في مواجهة أسباب العيش ، بزغت في هذا الصالون أساء يوسف ليمود ، وأولى ريان اللذين أبانت أعمالها عن مقدرة وثقة.واعدة ، وكذلك رندة الحلومفاجئة المعرض بأسلوبها المتفرد داخل قاعة المعرض ، والذي يتم عن حساسية مرفقة وجرة مفهولة وشيرة أكبر كثيراً من عمرها الزمني فكانت بالنسبة لنا لغزا محيرا . وكذلك لغت الانظار أعمال ابراهيم المطار ، خالد حافر ، محمود سليمان ، صلاح المليجي ، محمد علي خاطر ، أحمد صقر ، نجوى محمد أحمد ، هدى عطية أحمد ، سامح سمير ، متولى عصب . محمد عرابي . ناصر وجندي ، سامح الشراقرى ، ياسر عاطف . أما عن النحت ، فقد حاز على الجائزة الأولى ناجي فريد تادرس ، وهو يستحقها عن جدارة ، وتوقع منه وله الكثير وهو وزملائه فيصل سيد أحمد وشريف عبد البديع ،

#### صالون الشباب :

خلال العام المنصرم أقيم صالون الشباب ، ذلك المعرض الذي نتعرف من خلاله على ملاعب بعض من حاضر ومستقبل حركتنا التشكيلية المصرية .

ونحن إذ ندرك العديد من الجوانب الايجابية لهذا المعرض والفكرة التي وراء إقامته فإننا أيضاً لا ننكر الجوانب السلبية المصاحبة له ، مثله كمثل أي مشروع ناجح ، فعل سبيل المثال ، يفقد المعرض إلى مطبوع يصور معلومات وصور أعمال المعارضين ، وهذا أبسط قواعد إقامة المعارض ، وكذلك مشكلة التحكيم ، ونحن نعلم جيدا أنه لم ولن تموز قرارات أية لجنة تحكيم على قبول إجماع المعارضين ، وإن كان هذا لن يمتنا من الدهشة من جائزة التصوير الأولى التي نرى أنها ضلت طريقها لمن يستحقها أو هكذا أرادوا لها ، وكان الأحرى أن ينالها ثلاثة فنانين آخرين على الأقل قبل أن تنالها من نالتها . وإعترافنا هذا على بعض القرارات ، لا يعني أننا ننادي بوقف أو إلغاء التحكيم من المعرض في سنواته المقبلة ، بل علينا أن نسمي ستة بعد أخرى وإدارة بعد أخرى في البحث عن التشكيل الأمثل للجنة تحكيم نزيهة وموضوعية ، كفتة ، تتحرك على هدى من معايير مكتوبة وتتفق عليها ، وأن تكون قراراتها - وهذا هو الأهم - معونة الأسباب ومكتوبة .

في ذكرى إنجي أفلاطون :

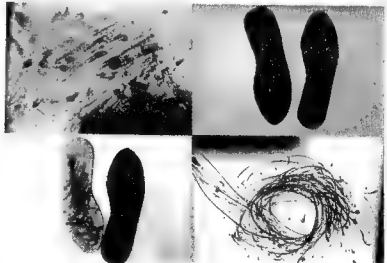
في قاعة النيل أقام معرض شامل لأعمال الراحلة إنجي أفلاطون (١٩٢٤ — ١٩٨٩) ويشمل المعرض أعمال الفنانة عبر ما يقرب من خمسين عاماً ، منذ بداية تعلمها على الفنان الكبير كامل التلمسان ومشاركتها المتواضعة وهي لم تزال على أعتاب الشباب في معارض جماعة الفن والحرية ، والمعرض فرصة للتعرف على التغيرات المختلفة التي مرت بها أعمال الفنانة . حتى استقرت على ما عرفت به من أسلوب تصويري وإن كانت أعمال المرحلة التي صرحت بإسم « رحلة السجن » هي أشهر وأحب أعمالها إلى المهتمين بأعمالها من نقاد وجمهور ، وهي الأعمال التي أنتجتها الفنانة داخل سجن القناطر . لمبت إنجي أفلاطون دوراً في حركة تحرير المرأة منذ الأربعينيات وكتبت في هذا الموضوع ، وكانت ومنذ وقت مبكر في حياتها — وهي سليطة الأسرة الميسورة الحال الأرستقراطية ( ممتازة ) — كانت ذات إنشأ إيديولوجي يساري معلن ، وهذا يختلف — على الأقل نظرياً — عن

ما الفناه من فتاة تنتمي لمجال اجتماعي مثل مجالها ، وكانت فترة سجنها لأسباب سياسية ، أثراً كبيراً في نسج أسسها المعروفة كفنانة تشكيلية ، فحين تمسك في أن سيرة حياة غنية كبيرة حياة إنجي ، مع تعدد الأدوار التي مارسها في حياتها ، كل هذا ( يشوش ) على إجراء عملية تحليل موضوعي ثنائية لأعمال الفنانة فتاة شابة جميلة صغيرة من أسرة أرستقراطية ، تهوى الرسم وتمتلك الفكر اليساري وفي دولة من العالم الثالث ، كل ذلك يؤدي إلى نوع من الخلط بين الأدوار والمعايير على حساب التحليل والتقدير بالمعايير الفنية الدقيقة ، وذلك إذ لم تنوخ الحظر وتنطلي كل دور من أدوارها التي لعبتها في الحياة حقه بمعاييره ، وهذا غير تكريم للفنانة الراحلة ولأدوارها المختلفة ، أما خلاف ذلك من طرق غوغاوية ، فسوف يؤدي بنا إلى مأزق الرد على أسئلة مهمة وبخيرة ليس مثل السؤال عن العلاقة بين الفكرى الثوري وبين البرودة الزخرفية الأسلوب في معالجة موضوعات ساخنة بدلالاتها أو بواقعتها ؟ .

عفت ناجي .. المظلومة :

ولدت الفنانة الكبيرة عفت ناجي بمدينة الاسكندرية عام ١٩١٣ ، ودرست الفن تحت إشراف أخيها الراحل محمد ناجي ثم درست التصوير الجداري بروما في الفترة من ( ١٩٤٧ — ١٩٥٠ ) ثم تلمذت على « أندريه لوت » صديق أخيها ، وتزوجت عفت ناجي من الفنان الباحث الراحل سعد الحفام الذي عرف بدراساته ومؤلفاته في الفنون الشعبية ، وشاركت الفنانة زوجها إحيائه بهذا المجال وإن كانت قد استطاعت أن تبعد بنفسها أسلوباً مستقلاً عن أسلوب الزوج .

ومنذ بضعة أسابيع ، أقامت قاعة زاد الرمال معرضاً لبعض أعمال الفنانة التي أنجزتها في الفترة من ١٩٥٧ وحتى ١٩٦٣ تحت إسم « الأزمنة السحرية » وتقول الفنانة عن هذه الأعمال : « تتلاحق الأزمنة ملوثة بالطلاسم والتعاويل تحلب الحبر أو الشر ، خطوط السحر مزجوجاً بالله ، محروقة بالنار ، أو مدفونة في الأرض ، تتفاعل في كيمياء التبدل والطمس هذه الأعمال المخطوطة بأصابع سحرة الفن حاملة التناقضات الإبداعية الحديثة وإن بدت غير متكاملة إلا أنها متصلة بالخصارات القديمة . إن تجرئ الفنية مرتبطة بإعادة بناء الأشكال المستخدمة في السحر العرس ، المخطوطات المحيية الشاعرية ، الكتابات المتداخلة والغبر منتظمة الحسابات العقلية والتبجيية ، جداول قرارة الطالع والتعاظم الشافية ، هذه الأزمنة السحرية الملتبسة المملوءة بالخيال والديناميكية المتشعبة بالشعوذة ، تدهونا



بمثل معانيها ورموزها إلى النفاذ نحو ما هو لا شعوري أو سريالي من الغيبي والغامض حتى تتمكن من إدراك جبال هندسة التلقائية السحرية التي لم تعد متداولة في الفنون الجميلة بقدر كاف .

لقد شاهدنا في معرض عفت ناجي أعمالاً ترجع إلى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات ، ومع هذا هي أعمال لم تفقد جاذبيتها ولم تفقد قدرتها على التواصل مع الزمن هذا ، فهي أعمال تتواءم مع الزمن في حالاته الثلاث ، وتشترك أنها تتأويل أبدية . والقناتة عفت ناجي في رأيها هي من أهم الفنانين المصريين في هذا القرن ، إن لم تكن أهمهم على الإطلاق — وأشهر أنها ظلمت كثيراً إعلامياً والأسباب كثيرة ، لعل من أهمها هو عزوفها وترفعها عن الدعاية الرخيصة لفنها الثمين .

أزهار والجزائر .

وجهان لما وثقها عام ٩٠ الأول ، هي أزهار فاضل طالبة بالسنه النهائية بكلية الشريعة ، تهوى الرسم والتصوير ، ألفت معرضها الأول بجمعية محبي الفنون الجميلة ، وأبانت عن موهبة متفجرة قوة وأصراراً وجراً وسوف تأخذ مكانها بوضوح وقوة على الساحة التشكيلية النسائية قريباً . أما كلمة الجزائر . . فهي مهنة وليست أسماً أطلقت على سعيد عبد القادر الكيماي الذي ترك المهنة ليأبى مهنة العائلة بعد أن هرم والده ، وأقام سعيد الجزائر معرضاً لأعماله عام ٩٠ بأنتيليه القاهرة ، مزج في أعماله بين خبرته الكيميائية اللونية وبين موهبته الفطرية التشكيلية ، فكتف لنا عن هيا موهب من ذلك النوع من الهواة الذين بدأوا ممارسة الفن في منتصف العمر فأذهلوا معاصريهم ، وسوف يفاخروا هذا الجيل الكثير من المحترفين — إسماً — بالو إنه بما إحتواه معرضه الأخير قد سحب البساط من تحت أقدام بعض الأساء الراسخة ، التي تستخدم نفس أسلوب التعبير وترتفع منه المزيد بقدر توجهه لتعميق دراسته الفنية الحرة ♦

## بقية الصفحة الأخيرة

متطلبات التحديث الذي ينطوي على أحداث تغيرات في هذا المجتمع . وهذا ما يطلق عليه البعد الثقافي للتنمية . ويبرزنا هذا إلى ضرورة أن يكون لكل بلد سياسته الثقافية التي تتلاءم مع ظروفه والتي تتناغم وتتجسم مع جهود التنمية الثقافية والاجتماعية والسياسات الثقافية بل والتي يمكنها أن تؤثر على هذه الجهود وتصحيح مسارها . وقد يسهل في بعض الأحيان فهم عبارة « السياسات الثقافية » وقد يرى البعض أن مجالا حسانا مثل الإبداع لا يمكن أن نخضعه لما عليه السياسة الثقافية ويبدو أن كلمة سياسة تترن في أذهان البعض بتدخل السلطات العامة . ولكن الواقع ليس كذلك ففي مناطق من العالم مثل منطقة الميرية ، قد يكون من المفيد أن تحصل الدولة مشكلات لا يمكن أن يبالغها غيرها سواء كانوا أفرادا أو مؤسسات أو رابطات . لا سيما في بلدان لا تتنوع فيها بالقدرة الكيماي إلى الاجتماعية والاقتصادية . لكن مسؤولية الدولة تعميم الانتفاع بالخدمات الفنية وتزويد المعارف إلى مختلف شرائح المجتمع وتشجيع الاستثمارات في عهد أخذت فيه الثقافة تصبح نشاطا مربحا وتغرب مثلا لذلك حماية البيئة التي تضطلع بها منذ بضع سنين كثير من البلدان الصناعية التي يتعرض أطنان الحياة في مجتمعاتها لخطر كثر . وقد بدأ مفهوم حماية البيئة ينتشر في الوقت الحاضر في بلداننا العربية وبدأنا نسمع عن التعليم البيئي العمل كحد للمكونات الرئيسية لنجاح أي برنامج مثالي لغرباء البيئة وعملها يرون أن هذا النوع من التعليم يساعد الشباب على الارتقاء بوعيهم وتكوين المهارات والالتزامات اللازمة لتأمين نجاح البرامج الغائية . وقد اهتم برنامج الأمم المتحدة للبيئة بإظهار هذه العلاقة بين التعليم البيئي والتنمية وعندما نذكر كلمة التنمية فالتسا ليد أن تمتي التنمية بإصلاحها المختلفة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية .

ولمنا جميعا قد لاحظنا عند دراسة برنامج اليونسكو لعامي ١٩٨٨ - ١٩٨٩ ، أن البعد الثقافي أصبح عاملا مشتركا في جميع القطاعات وأن البرنامج يمكنه يحق مفهوم التنمية الثقافية . فلم يعد من الممكن أن تعمل قطاعات النشاط كل بمزول عن الآخر ، فالواقع الذي يفرضه يفرض ضرورة الزواج والتكامل بين كافة القطاعات في عصر أصبح التغير هو سمته الرئيسية . ولنضرب مثلا حيا لذلك « أن العلماء يعمدون هذه الأيام من أن منسوب المياه المحال للبحر المتوسط هو نفس المنسوب الذي

عرف به هذا البحر منذ أن عرف الإنسان إجمية قياس منسوب المياه . ولكن يبدو أن هذا الأمر على وشك التغير إذا ما ثبت ثبوت العلماء بأن جوف الأرض سوف يزداد سخونة الأمر الذي يعني بالضرورة ارتفاعا في مستوى مياه البحر والمحيطات .

ويثير غرباء البيئة الآن قضية هامة تتعلق بتأثير هذا الارتفاع المحتمل على شعوب منطقة حوض البحر المتوسط بل وعلى الحضارة الإنسانية القائمة في هذه المنطقة ويتصور هؤلاء العلماء إمكانية أن يؤدي الارتفاع في منسوب مياه البحر المنسوب إلى تعرض مدن كبرى لفرق مثل مدينة البندقية لأنها تقع على مستوى ينخفض من المنسوب المتوقع لمياه البحر المتوسط كما يتصورون تعرض المدن الساحلية في شمال دلتا نهر النيل لارتفاع شديد في مياه البحر ووفقا للتقديرات العلمية المطروحة الآن فإن الارتفاع في درجة حرارة الجو لا بد وأن يؤدي بالتالي إلى تمدد لمياه البحر الذي يرفع من منسوبها ويهدد بالفياضات والخراب المدن الواقعة على ارتفاعات منخفضة .

هذا المثال الذي ضربناه هو نموذج للتحديات الكبرى التي يعيشها العالم المعاصر والتي جعلت الامم مقفولة في الثقافة لتلمب دورا للخروج من هذه المعضلة إذا انفتحت جميعا على أن الثقافة هي مقدرة الإنسان على التفكير المتروى في نفسه وفي كل ما يدور حوله .

## المنطقة العربية والعقد العالمي للتنمية الثقافية :

عندما قررت منظمة اليونسكو إنشاء عقد عالمي للتنمية الثقافية لم تكن تقصد مجموعة معينة من الدول في منطقة معينة من العالم وإنما قصدت وضع استراتيجيات لأصاغة القيم الثقافية والإنسانية على مستوى العالم لتحل مكانها للمركزي بالسياسة للتنمية الاقتصادية والثقافية حتى تكتمل أبعاد التنمية الشاملة .

ولابد هنا أن نتوقف عند كلمة تحديث فهي في الواقع مفتاح اشعل على المحاور الأساسية التي وضعتها اليونسكو لتنفيذ أنشطة العقد . والسؤال الذي يجب أن نسأله لافسنا الآن هل التحديات التي تواجهها المنطقة العربية هي



سالى جانب المتحف أقيمت مكتبة عظيمة كانت بمثابة مكتبة للدولة بقدر ما كانت جهازاً للنشر . وكانت بأسلوب أدائها لوظائفها النموذج الرائد لمكتباتنا الحالية - وهذا يذكرنا بما قاله أسس استاذنا الدكتور عبد الفتاح جلال عن الازهر وكيف أن الجامعات الحديثة أخذت منه أسلوب العمل.

العلمي الصارم مكان الصدارة ولقد كان للاهتمام اليونسكو بالثقافة أهميته فهي تلك الوسائل تشجيع الدوام على العمل المشترك . وهو تقدم دعمها لكثير من اللقاءات بين أشهر الفكرتين والفنانين من القارات الخمس حيث لهم فرصة التفكير المشترك في مشكلات التنمية الثقافية .

## العقد العالمي للتنمية الثقافية :

بعد هذه المقدمة نناقش فكرة المقعد العالمي للتنمية العالمية . ولماذا فكرت فيه اليونسكو وأقرته الأمم المتحدة ليسمح حقيقة واقعة تنضاف الى عقودها الدولية السابقة مثل عقد الأمم المتحدة للمعوقين الذي بدأ عام ١٩٨٣ وينتهي عام ١٩٩٢ وعقد التنمية الصناعية لافريقيا الذي بدأ عام ١٩٨٠ وينتهي عام ١٩٩٠ .

لقد أرادت اليونسكو في الواقع أن تقدم للدول الأعضاء على اختلاف نظمها وثقافتها إطاراً عاماً للعمل تركز فيه الأنشطة الرامية إلى تأكيد دور الثقافة في العالم المعاصر. إن هذا العقد يعد توجهاً من التبعة الثقافية العامة إذا جاز هذا التعبير لوضع الأسس الثقافية الصحيحة التي يمكن أن يستمر عليها العمل بعد انتهاء فترة العشر سنوات التي هي عمر هذا العقد.

ان اليونسكو تدرك تماما انها مهما قلعت من  
معونة مالية لدول الاعضاء ومهما قلعت من  
خبراء للقيام بمشروعات معينة فان الدفعة  
الحقيقية للمعمل لن تأل الا اذا عثت القوى  
والموارد في المجتمع بطريقة جماعية واجتمعت  
على اهداف مدروسة ومناسبة تتكيف مع واقع  
هذا المجتمع وتكون نابعة من ظروفه وامتشيته  
مع امكاناته .

لذلك فمنذما تناهى اليوسكو بقلده حالي  
للتنبية القاطنة فانه لا على توحيد غبط المصل  
والشاعر وكلمتها حتى ان كل شبيب ان اوجه  
الناس المشترك للانسانية باله من حقبة خاصة  
ودون ان يفقد حوته القاطنة . ومن هنا فقد  
صعدت اليوسكو من وراء فكرة التنبية القاطنة  
مجموعه ان يستقيم كل مشروع المثالي يتم في  
البحر مع الطائفة التي يتدرج فيها بل يجب ان  
يرتكز المشروع الاثافي على جلوس القاطنة  
القائمة في الجموع . بمعنى انه لا بد ان تكون

البقية صفحة ١٥٠

## تعريف بالقد العالي للتنمية الثقافية

## سعاد عبد الرسول

على مر العصور على طرحها والدفاع عنها .  
ولكن اليونسكو اختارت لنفسها مفهوم التنمية  
يتفق مع أهدافها التي وضعتها منذ البداية  
بمعنى مفهوم التنمية المتمركزة حول الإنسان أو  
التي تجعل الإنسان محوراً ومركزاً . لقد  
تجهت اليونسكو إلى هذا المفهوم مدفوعة بما  
ملأ عليها قلوبها والمجالات التعليمية  
الاقتصادية .

أن الإنسان في نظر الينوسكو هو هدف  
الينوسكية وصاحبها في نفس الوقت هدف صميم  
الينوسكي لكي أنشطه بالرفق بالإنسان ولكل  
التشجيع إلى هدف اليها الينوسكو تنمية شاملة  
تضم التكنولوجيا والاقتصاد والاجتماع  
والسياسة والثقافة في آن واحد بل هي تضم  
كل الحياة المادية معاً حتى أن لقد نضج هذا  
الفهم لدى الينوسكي على مدى أربعة عقود هي  
مصر المنطقة على الآن وأصبح مفهوم أن  
الإنسان يجب أن يكون في مركز التنمية يعني  
التدريج الإنسانية الديمقراطية ومساكن  
وأاليب التنمية . وهكذا بدأ تفكير الينوسكي  
يتمحور إلى الاهتمام الثقافية ومنذ أوائل  
الستينات بدأ هذا الاتجاه يتطور ويتخذ أشكالا  
مجاية تمثلت في الأنشطة والمبادرات الرامية إلى  
أن تعمل من الدولة بعد تحقيقا من أبعاد التنمية  
والعلاقات الدولية وأصبح زمنا يرد فيه  
الاعتماد اعتبارا بعد أن ترجع الاعتماد بمفهومه

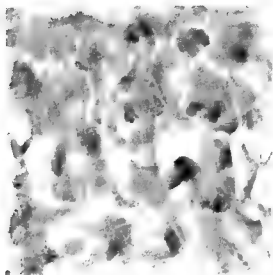
نشأت منظمة اليونسكو عام ١٩٤٦ .  
ركائت ٢٤ دولة قد اجتمعت عقب الحرب  
العالمية الثانية عام ١٩٤٥ في مدينة لندن للمعركة  
من جراء الحرب وقررت الميثاق التأسيسي لمنظمة  
اليونسكو في ١٦ نوفمبر ١٩٤٥ .

ولقد كان لهذه النشأة تأثير مباشر على  
الاهداف التي وضعتها اليونسكو لنفسها . لقد  
وضعت أهدافا اخلاقيا بالدرجة الاولى حددتها  
بالعمل في ميقاتها التأسيسية وتتمثل في تعزيز  
السلام وحقوق الانسان والتفاهم الدولي من  
خلال مجالات عملها الرئيسية وهي التربية  
والثقافة والعلوم ولقد كان اهم ما يلتفت اليه  
هذه الاهداف انها جعلت الانسان محور  
اهتمامها . لقد ادرت المنظمة الدولية ان  
الدمار الذي افاق بالعام بعد الحرب العالمية  
الثانية المروعة كان بسبب التنكر للبشر العليا  
الديمقراطية التي تنادي بالكرامة والمساواة  
والاحترام للغات الانسانية . ولعلك قد  
جعلت اليونسكو الانسان محور اهتمامها . لقد  
ادرست اليونسكو ان الانسان هو المخلوق  
الذي كرمه الله ورفع على سائر المخلوقات من  
الحيوان ان يصبح قوة تدبر بحكم كل ما حولها  
الممكن منها للخير والسلام بين ويزرع  
بجميع الحياة .

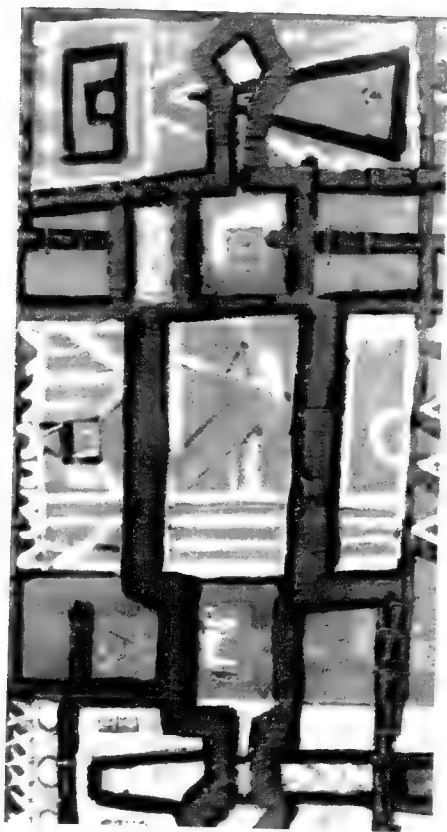
### اليونسكو ومفهوم التنمية :

هناك تعرفات كثيرة لمفهوم التنمية تبارى العلماء تتناولها من خلال المنظور الثقافي . قد تكون

## جولة بين بعض معارض ١٩٩٠



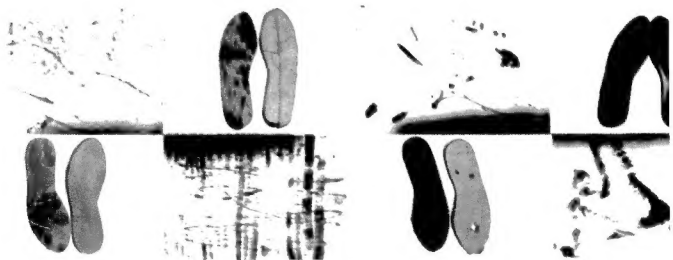
من لوحات أزهار فاضل ص ١٥٣



من لوحات عفت ناجی ص ۱۵۴



من لوحات رننه الحلو ص ١٥٥

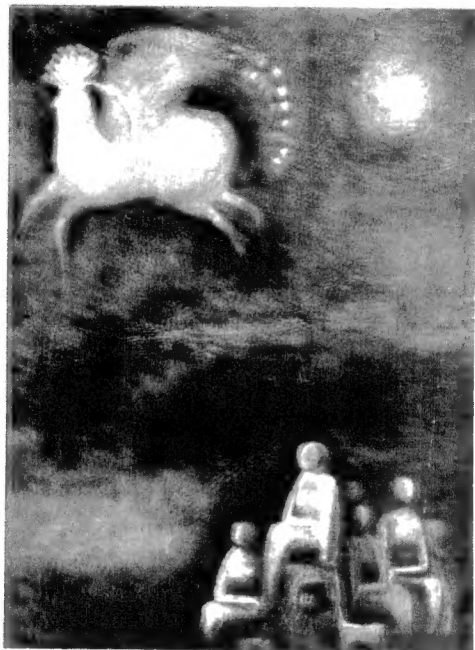


من لوحات ليذا أندرلي ص ١٥٥



من لوحات ناجی فرید ص ۱۵۶

لوحة للفنان العراقي نوري الراوي



لوحة للفنان المصري أحمد رمضان

